القاهرة

أدب . فكر . فن .

تصدر منتصف كل شهر العدد ٧٥ ● ٢٢ محرم ١٤٠٨ هـ ● ١٥ سبتمبر ١٩٨٧ م AL-QĀHIRAH

عن الكاتب الكبير « توفيق الحكيم » (الجزء الأول)

- عودة التاريخ من المنفى
- الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم
- عصفور الحكيم بين الشرق والغرب
- ياطالع الشجرة بين العبث والفن الشعبى
- آراء الحكيم فى الأدب والفن
- توفيق الحكيم والسينما

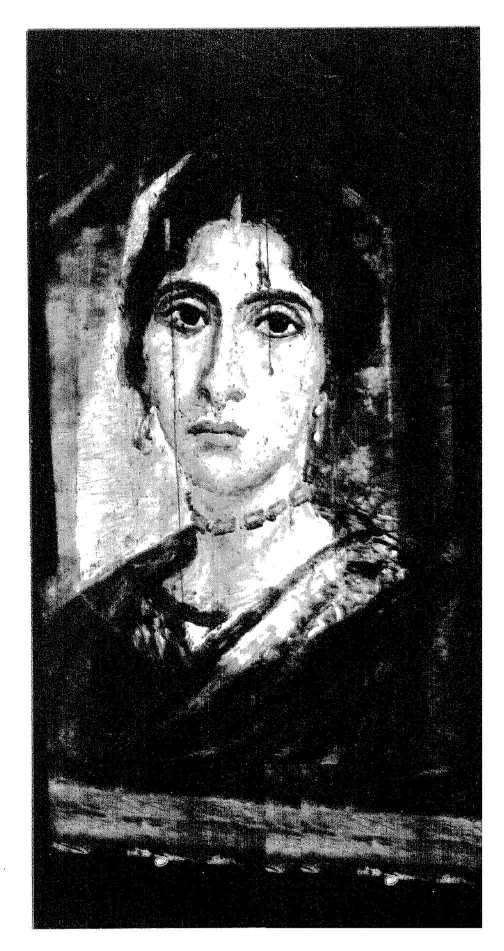
◆ تحقيقات وحوارات عن ومع توفيق الحكيم ◆ سطور عن حياته وأعماله ◆ بالاضافة إلى الأبواب الثابتة : ● شعر ● قصص ● مسرح ● سينما ● مجلات عربية ومحلية ● رسائل جامعية



مدخل إلى تاريخ وجماليات الفن المصرى القديم

الثمن ٥٠ قرشاً

من وجوه الفيوم



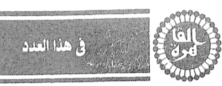
بورتريه لسيدة شابة يرجع تاريخه إلى العصر الرومانى فى القرن الثانى بعد الميلاد . وظلت مثل هذه البورتريهات شائعة الاستخدام حتى انتهاء فترة الحرص على تحنيط جثث الموتى فى القرن الرابع الميلادى .

وكان من الشائع رسم هذه البورتريهات على لوحات خشبية . . وكانت الملامح صورة طبق الأصل من ملامح المتوفى ، حيث كان يعمل له قناع من الشمع المذاب بعد وفاة المتوفى .

وقد عرفت باسم « بورتريهات الفيوم » استخدامها فى المستوطنات اليونانية والرومانية بمنطقة الفيوم ، وقد عثر على الكثير منها فى الجبانات الأثرية القديمة المنتشرة فى مناطق الفيوم وغيرها .

وقد حرص الرسام فى هذا البورترية على تصوير الصدر والكتفيه بثلاثة أرباع الزاوية كما صور الوجه بطريقة الواجهة الأمامية مع التفاتة بسيطة نحو اليسار ، وبلمسات خفيفةمن الفرشاة تظهر بعضها على الرقبة وجانب الوجه ، وقد أبرز الفنان ثنيات الثياب وقطع الحلى التى تتزين بها المتوفاه ، كما أبرز التعبير الحزين فى ملامح الوجه .

وقد عثر عالم المصريات « بترى » على هذا البورترية فى سنة ١٨٨٨ م بمنطقة الهوارة .



فى هذا العدد

الافتتاحية
- تعريف المعرف — د. إبراهيم حمادة — ٣

دراسات
- الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم — فؤاد دوارة — ٥
- عودة التاريخ من المنفى — د. غالى شكرى — ١٠
- عصفور الحكيم بين الشرق والغرب — د. سامية أسعد — ١٨
- آراء الحكيم فى الأدب والفن — نبيل فرج — ٢١
- توفيق الحكيم والثقافة الألمانية — د. مصطفى ماهر — ٢٤
- ياطالع الشجرة بين العبث وفننا الشعبى — د. نهاد صليحة — ٣٦
- توفيق الحكيم وحوار حول مسرحية « محمد » — الأب الدكتور/جورج قنواتى — ٤١
- تعادلية توفيق الحكيم والبحث عن الإنسان فى الكون والمجتمع — د. عاطف العراقى — ٤٦

شعر
- رؤى — محمود نسيم — ٦٦
- مربض الصقر . للشاعر الانجليزى تيدهيوز — ترجمة : أسامة فرحات — ٦٨
- ملح الانتظار — درويش الأسيوطى — ٧٢
- انحناءات — أمير تاج السر — ٩٠

قصص
- مهمة غير رسمية — كمال مرسى — ٦٤
- ليلة الأكاذيب . للكاتب الأمريكى/دامون نيت — ترجمه : حسن حسين شكرى — ٦٩
- المداخن — محمد كشيك — ٧٤

مسرح
- الأم شجاعة بين المسرح النمساوى والسينما الألمانية — د. أحمد سخسوخ — ٧٦

سينما
- توفيق الحكيم والسينما — ٦٠
- السينما السياسية — محمد زهدى — ٨٠

حوارات وتحقيقات
- حوار مع توفيق الحكيم — سكينة فؤاد — ٥٢
- الحكيم فى رأى نجيب محفوظ ولويس عوض — عصام عبد الله — ٥٦

رسائل جامعية
- الظواهر الفنية فى القصة المصرية القصيرة (١٩٦٧/١٩٨٤) عرض : جمال التلاوى — ٩٨

رسائل ومتابعات
- عن توفيق الحكيم
  - حياته — ٢٨
  - أعماله فى اللغة العربية — ٢٩
  - أعماله فى اللغات الأجنبية — ٣١
  - من أقواله — ٣٣
  - أهم ما كتب عنه — ٣٥
  - فصول فى كتب — ٣٥

فنون تشكيلية
- مدخل إلى تاريخ وجماليات الفن المصرى القديم — مختار السويفى — ٩١

من المجلات العربية
- نمط قديم من أنماط التسلط الدعائى الصهيونى — ١٠١
- توفيق الحكيم يرحل — ١٠٢

من المجلات العالمية
- عصر الأكاديميات الأدبية — ١٠٤
- حوار مع الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج — ١٠٦

من المكتبة
- المبتدأ والخبر — حسين عيد — ٨٢
- مسرح توفيق الحكيم/ المسرحيات المجهولة — شمس الدين موسى — ٨٥
- الأشرعة الرمادية — عبد الرحمن شلش — ٨٧

الصفحة الأخيرة
- أين الأسلوب يا أندريه — فاروق خورشيد — ١١٢

القاهرة

رئيس مجلس الادارة
أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مديــر التحــــرير
دكتور محمد أبو دومة

المشرف الفنى
محمود الهندى

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

الثمن ٥٠ قرشاً

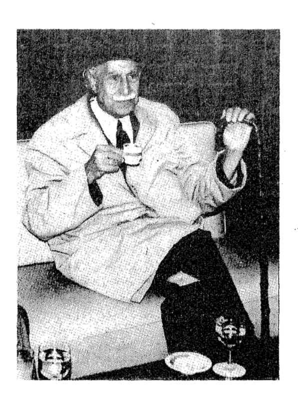
الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- **جميع المراسلات باسم رئيس التحرير** ◆
- **الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط** ◆
- **يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية** ◆
- **أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر** ◆



تعريف المعرَّف

هـا قـد أفَلَتْ شمس حيـاة تـوفيق الحكيم ، واستخفت عن العيون في طيّات الغيوب . وكان حتماً مقضيا أن تأفل ، مهما طالت سنوات العمر . . . تلك سنة الله ، ولن تجد لسنّة الله تبديلا . غير أن سناها لا يزال ــ وسيبقى ــ منبعثاً من ثنايا إنتاجه الخصب الوفير ، الذى ما ونى عن التجديد والصدور ، خلال ما يزيد على ستين عاما .

وهذا الانتاج المنوّع ــ في الفكر ، والمسرح ، والرواية ، والقصة ، والخاطرة ، والمقالة ، والنقد النظرى ، والسيرة الذاتية ــ يكاد يعادل إنتاج جيل ــ بأكمله ، من الأجيال المتأخرة . لذا ، يعتبر بذاته مؤسسة بارزة ، متقدمة ، للتوعية الثقافية . . وإن اتّصفت بمنهج شخصى خاص ، وروح فكرية معيّنة . . ولكن ، ألا يتفرّد بذلك ــ عادة ــ كبار الكتاب ذوو الأساليب المميّزة ؟؟

وإذا كان لتاريخ الدّراما العربية ــ منذ نشأتها وحتى الآن ــ أن يتسلسل في حلقات من التطوّر ، فإن إسهام توفيق الحكيم فيه ، يتمثل في حلقة ضخمة ، تتنوّع بداخلها الأشكال ، والأساليب الدرامية : من مأساة ، وملهاة ، ومأسلهاة ، وهزلية ، ومن واقعية ، ورومنسية ، وذهنية ، ورمزية ، وعبثية . . . الخ . هذا بالإضافة ، إلى محاولاته الحميدة ، في التنظير الدرامى ، وابتكار المسرواية ، والقالب المسرحى العربى ، واللغة المسرحية الثالثة ، وما لم يقيّض له أية فعالية مؤثّرة في الحركة المسرحية المعاصرة . ومع هذا ، فإن تلك الحلقة المسرحية البارزة التى أضافها الحكيم إلى حركة الدراما العربية ، تتضاءل أمامها ــ كماً وكيفاً ــ كل الحلقات التى سبقتها ، وكذلك كل التى لحقت بها . فاحتل بذلك التبريز ــ عن جدارة ولسنوات مديدة قادمة ــ قمّة الإبداع المسرحى في العالم العربى ، بل وأفسح لنفسه بها ، مكاناً بين مؤلفي الدراما في العالم الخارجي . ومن ثمّ ، قلّما نجد مؤلفاً عربيّاً معاصراً ، لم يقرأ بعض نتاجه ، ولم يتأثر بفكره وتقنيته ، حتى ولو على نحو معارض ، أو مقلّد ، أو رافض .

ولعل أبرز خصيصة اشتهرت عن الحكيم في مسرحياته تلك ـ التي أربت على الثمانين ـ أسلوبه الحواريّ الذي اتّسم بالسهولة الممتنعة ، وسلاسة العبارة ، وتسلسل الأفكار التي ترتدي أزياءها اللغوية الصحيحة البسيطة ، وتتحاشى التقعّر والتكلّف . كما تتخلله روح مصرية أصيلة ، تسرع إلى التقاط المفارقات في اللفظ أو الموقف وتفجّرها ـ إذا لزم الأمر ـ بالسخرية التي تولّد الشجن ، أو البسمة الطريّة .

وبهذا الأسلوب الحواري الذي تفرّد به الحكيم ، شارك معاصريه من مزدوجي اللغة ـ كطه حسين ، والعقاد ، والمازني ، وهيكل ، والزيات ، وأحمد أمين ـ رحلة بحثهم في تعصير لغة الكتابة الأدبية ، وفي السعي ـ إلى تحقيق هوية ثقافية عربية معاصرة ، تجاهد في مصالحة الماضي الموروث والحاضر المجلوب ، عن طريق تمثّل القديم بلا تعصّب ، والاحتفاء بالتيارات الحضارية الوافدة بلا تهافت اعتباطي ، أو تحفّظ يحرجها على نحو متشكّك أو متردّد .

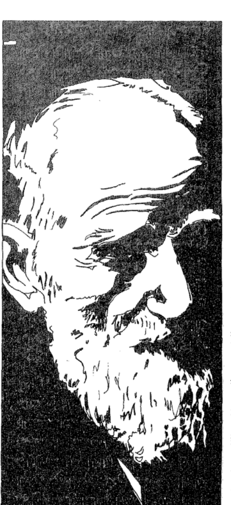
ومن هنا ، كان من أميز كتابات الحكيم كلها ، تعبيرها عن تيار في اللاشعور ، رَضعَ من الثقافة الشرقية ، وتغذّى من الثقافة الغربية والعالمية . فإذا ما كان قلبه مع الجاحظ ، وأشعب ، وأهل الكهف ، والقرطبي ، وابن هشام ، وابن عبد ربه ، والطّبري ، كان عقله مع أريستوفان ، وسوفوكليس ، وجوته ، وإبسن ، وشو ، وبتهوفن ، وموزار ، ودافنشي ، وسيزان ، ورامبرانت . ولذا ، كانت كتاباته تترقرق بنكهة المؤلف الشرقي ، الذي هضم ما امتاحه ـ بمشاعر الفنان وعقله ـ من شتّى الينابيع الثقافية التي استرفدها ، سواء كانت : إسلامية ، أو عربية ، أو فرعونية ، أو يونانية ، أو فرنسية ، أو عالمية ، أو مصرية حديثة .

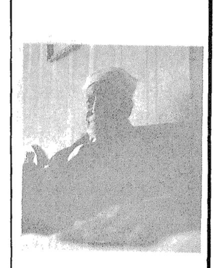
وهكذا ، إذا ما كانت الجذور مؤصّلة في التربة الثقافية القومية ، وكان ريّها من تهطال غيوم الريح الشمالية ، فإنها لا تفقد جوهر طبيعتها ، وإنما تثمر ما لابد من استثماره الآن : فكراً عصريًا واعياً ، يصل الأمس باليوم ، واليوم بالغد .

لاشكّ أن انتاج توفيق الحكيم ـ الذي حاول حصره فيما يزيد على سبعين كتاباً ـ تخصّبه الدراسات الجادّة ، التي لا يمكن أن تنكر دوره الريادي في تاريخنا الثقافي المعاصر ، ولكنها يمكن أن تختلف وتتقارع حول قيمته وطبيعته ، بل ويجب أن تكون كذلك ، لا مجرد أناشيد جوقية تسبيحية . إن ميراثه الأدبي والفكري يُشبه قطع الكريستال الأصيلة المعلّقة في سماوة الأدب العربي الحديث ، والتي تتضوأ باللمعات الرائقة الشفّافة ، فيرى الواقفون حولها ألواناً تتنوّع ، كلما زفزفتها ريح الزمن .

ألا فليرحم الله توفيق الحكيم ، وأثابه بقدر ما أعطى ، وما انتوى أن يعطى ◆

إبراهيم حمادة


برنارد شو



ليس من سياسية مجلة « القاهرة » أن تخصص كل صفحاتها من البداية وحتى النهاية للكتابة حول موضوع واحد . كي تتجنب احتكار اهتمامات القارىء لهذا الموضوع ، وتحرمه من الاطلاع على مواد ثقافية وفنية أخرى . ولهذا تؤثر تخصيص عدد من صفحاتها ـ يقل أو يكثر ـ لإلقاء بعض الضوء على موضوع معين بين حين وآخر . ولما كان الحكيم يحتلّ مركزاً فريداً في أدبنا العربي الحديث ، ويعتبر علامة بارزة يصعب تكرارها بذاتها ، فقد أفردت له المجلة ـ في هذا العدد ، والعدد القادم بمشيئة الله ـ أكثر عدد ممكن من الصفحات حتى توفيه بعض حقه . فإلى اللقاء في

العدد القادم

وهو

الجزء الثاني

عن

توفيق الحكيم

في ذكرى ميلاده

١٩٨٧/١٠/٩

الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم

فؤاد دوارة

«إن العاطفة فى حياة الانسان أكبر شأنا من الفكرة وإذا كانت العاطفة قد سارت بالانسانية خطوات ، فإن الفكرة قد سارت بها أيضاً خطوات فليس من الحق اذن أن يقتصر المسرح على عرض العواطف دون عرض الافكار . . . . »

توفيق الحكيم
(مجلة الآداب -مارس ١٩٥٧ - ص ١٤)

ما المقصود بالفكر فى المسرح . أو المسرح الذهنى . . أو الفكرى؟

إن توفيق الحكيم فى حديث له يقول :

« . . أما تسمية الذهنى أو الفكرى أو التجريدى فإنها تسميه خاصه بنا فيما يبدو . ذلك أن النقد الأوربى لايتصور الا أن كل مسرحية تشتمل على جوانب ذهنية وفكريه . أما التجريد فهى تسميه بعيدة فيما أعتقد[1] . . »

والحق أن الجزء الأخير من الأستشهاد صحيح لاغبار عليه ، فالفكر عنصر أساسى من عناصر المسرح الأوربى الحديث ، وان كانت نسبته تتفاوت من مسرحية إلى أخرى حسب أتجاه الكاتب ومذهبه . . اما تسميه المسرح الذهنى أو الفكرى فهى ليست خاصة بنا ،كما ذكر الأستاذ الحكيم ، بل هى قديمة فى النقد الأوربى ، لعل من أوائل من قالوا بها الشاعر الفرنسى المشهور «ألفريد دى فينى» حين كتب عن «مسرح الفكر» Drama de le Pensee ومن قبلة تحدث «شيللر» عن مسرح يعتمد على الأفكار الاجتماعية كما نادى «فردريش هيبل» بمسرح يقوم على الفكر[2] . .

وها هو الناقد المسرحى الجهير «إريك بنتلى» يؤلف كتابا عن تاريخ المسرح الأوربى الحديث ، فلا يجد له عنوانا أفضل من الكاتب المسرحى مفكرا وحين يعيد طبعة بعنوان «المسرح الحديث» يقول فى مقدمتة الجديدة :

« . . الكتاب عبارة عن مناقشة عامة للدراما حوالى سنة ١٨٠٠ ، وبوجه خاص منذ سنة ١٨٨٠ وهو يستمد نقطة بداية من الأمر الواقع الذى لاسبيل الى انكاره ، وهو ان النظريات والأفكار أصبحت أظهر مكانه فى الدراما الحديثه منها فى الدراما السابقة والكتاب يبين أن بعض الدراما الحديثة «دراما أفكار» والمعنى المحددلذلك هو أن الأفكار لاتستخدم فيها فحسب بل أنها تبحث وتناقش أيضا . . . »[3]

ويمضى «إريك بنتلى » فى دراسة المسرح الأوربى الحديث بالمنهج الذى حدده متتبعا مدارسه المختلفه ، منقبا وراء الجذور التى مهدت لسيادة الفكر على المسرح الحديث ، من أهم الحقائق التى وردت فى الكتاب مما نرى أنه يعين على توضيح دور الفكر فى المسرح المعاصر قوله فى الفصل الثالث :

من المؤكد أن شيللر لم يبعث الى الحياة روح المأساة الاليزابيثية . ومع ذلك فمن الممكن الدفاع عنه ، ويعتمد الدفاع على تأكيد أن شيللر كان مؤلف مسرح افكار .

والفكرة تعبير مبهم فمن الممكن القول بأن كل الكلمات تحوى أفكارا ، وبالتالى فان كل مسرح يحوى أفكاراً . ولقد كانت المأساة توحىٰ دائما بأفكار تتعلق بمغزى الحياة الانسانية ، فى حين أن الملهاة توحى بأفكار تتعلق بالسلوك السليم والخاطىء . ومع ذلك فقلما كانت الأفكار عصب حياة المسرح وحتى عند موليير لانجد الفكرة هى قوام العمل المسرحى اللهم الا فى تلك الصورة المتأملة « نقد مدرسة النساء » Critique de l'ecale des femmes ومع أستثناء عدو البشر le misanthrape من هذه القاعدة ومن كثير غيرها من القواعد ، يمكن القول إن موليير يستخدم افكارا ولكنه لا يقيم مسرحة على أساسها ومع استثناء «عدو البشر» مرة اخرى يمكن أن نذهب الى أن موليير يستخدم أفكارا مسلما بها ، ويجعل شخصياته تجسدها وتقتتل فى سبيلها . فالشخصيات تقتتل ، ولكن الافكار تظل ساكنه هادئه .

أما فى مسرحيه الافكار ، فالافكار تناقش وعن طريق المناقشه وحدها تصبح الأفكار دراميه ذلك أنه لايمكن أن يوجد مسرح أبدا دون صراع . ومن المؤكد أن لسينج لابد أن يكون أول كاتب كبير ، استطاع أن يرى بوضوح تام ،انه مادام المسرح يعتمد على الصراع وليس على الحركه الخارجية ، فمن الممكن أن يوجد مسرح يكون الصراع الأساسى فيه بين الأفكار ، وان مثل هذا المسرح يلائم بصفة خاصة عالما ليس له إيمان مشترك ، ولافلسفه موحدة ولا رأى مجمع عليه ، وعلى ذلك اختار «لسينج» موضوع الحاجه الى ايمان مشترك ليعالجة فى مسرحيته الخصبة ناثان[4] . .

هناك اذن فى المسرح الأوربى مسرحيات قوامها الصراع الفكرى ، ويغلب عليها عنصر التفكير ، ويسميها النقاد «مسرح الفكر» أو المسرح الذهنى .

ولا شك أن ظهور علم الاجتماع والتقدم الذى حققته علوم الاجتماع والنفس والأنثربولوجيا وبقية العلوم الانسانية الأخرى كان لها دور واضح فى زيادة وعى كتاب المسرح بحقائق النفس البشرية ، واعادة تقييمهم للتراث المسرحى القديم على ضوء من هذا الوعى الجديد ، ثم حرصهم بعد ذلك على أن يكون لهم فى مسرحياتهم مواقف فكرية من الانسان والكون .[5]

واذا كان توفيق الحكيم يتصور أن مسرحيات مثل « أهل الكهف» أو « شهرزاد » تدور أحداثها داخل الذهن ، فهناك من كتاب المسرح الأوربى من أقام على المسرح جمجمة رجل بالفعل أدار داخلها كل الأحداث ، وهو «أوستن سترونج » فى مسرحيته التى أسماها « مسرحية بلا اسم »[6] ، ومنهم من أجرى حوادث

مسرحيته داخل صدر انسان وجسد الصراع بين عقله وعاطفته وعقله اللاواعى ، وهو الكاتب الروسى « نيقولا أفرينوف » فى مسرحيته « أغوار الروح » ، وهو صاحب نظرية فى المسرح تسمى « المونودراما »* ويدور الصراع فى هذا النوع من المسرحيات داخل الروح نفسها .[٧]

« ابسن » و « شو » و « بيراند للو »

وكتاب المسرح الثلاثة الذين قرر توفيق الحكيم فى أكثر من موضع تأثره بهم ، وهم إبسن وشو وبيراند للو[٨] ، ثلاثتهم من كبار أعلام هذا المسرح الفكرى .

فابسن يعتبر ــ لدى معظم النقاد ــ أبو المسرح الحديث ، وهو وإن تأثر باتجاهات المدرسة الطبيعية ، ونسج على منوال « اسكريب » وغيره من كتاب المسرح الفرنسى الذين عرفوا بكتاب المسرحية جيدة الحبكة ، فان لمسرحه مزاياه الخاصة ، من أهمها بنائه الفكرى المحكم ، وحرصه على أن يعالج فى كل مسرحية قضية اجتماعية أو انسانية عامة ، مع الاستعانة بالرمز والايحاء الشعرى فى التعبير عن كل ذلك[٩]

أما « شو » فمن المعروف أنه داعية فكر قبل أن يكون كاتبا مسرحيا ، حتى لقد اعتبرت بعض مسرحياته أقرب ما تكون للمنشورات الثورية[١٠] ، وهو يقدم الفكر دائما على الصنعة الفنية :

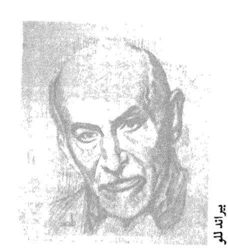
« إن الأفكار الجديدة تستحدث لنفسها الصنعة اللازمة لها ، كما تشق المياة المجرى الذى تجرى فيه . ورجل الصنعة الذى لاأفكار له يشبه فى عدم جدواه مهندسا يشق قناة لا ماء لها . . ؟»[١١]

ويقول فى موضع آخر :

« . . بصراحة ، لم يعد هناك مستقبل أمام أى مسرح بدون موسيقى الا مسرح الفكر »[١٢] .

وفى التقييم النهائى لمسرح شو يقول الدكتور على الراعى :

« . . كان « شو » عاملا تحرريا كبيرا فى المسرح ، سواء من الناحية الفكرية أو التكنيكية . وبفضله استطاع من جاء بعده من كتاب أن يفكروا ويناقشوا فى مسرحياتهم ما شاءت نفوسهم دون خوف من عقاب النقاد أو المصالح التجارية . . . »[١٣]


بيراند للو

واذا كان « ابسن » يعتبر أبا المسرح الحديث ، فان بعض النقاد يعتبرون « بيراندللو » البداية الحقيقة للمسرح المعاصر لأن تأثيره أوضح فى الجيل التالى له من الكتاب ، ولأن مسرحياته ما زالت تعرض باعتبارها مقدمات المسرح الطليعى الأوربى[١٤] .

وقد هوجم مسرح بيراند للو لأنه فكر خالص ، فكان مما قاله فى الرد على مهاجميه :

« يقول الناس أن مسرحى غامض ، ويسمونه مسرحاً عقليا . إن طبيعة المسرح الحديث تختلف عن طبيعة المسرح القديم : فبينما الأخير يتخذ العاطفة قاعدة له ، نجد أن الأول هو التعبير عن الفكر . . . . وكان الجمهور فى الماضى لا يتأثر الا بمسرحيات العاطفة ، فى حين أنه الآن يندفع لمشاهدة الأعمال الفكرية »[١٥]

وصرح فى مرة أخرى بقوله :

« من بين التجديدات التى أضفتها للمسرح الحديث أنى حولت الفكر إلى عاطفة مشبوبة » .

ويرى الناقد الانجليزى « بامبر جاسكوجن » أن الوصف الأقرب لحقيقة مسرح « بيراند للو » يتمثل فى قلب هذه العبارة ، فنقول إنه حول العاطفة المشبوبة الى فكر[١٦] ثم يضيف بعد ذلك :

« إن قوة مسرح بيراند للو تعتمد على الربط بين هذين العنصرين : الكوميديا الفكرية ، وقد أضيفت اليها مأساة متأججة المشاعر وكأنها جرح دام . فالكوميديا الفكرية وحدها تصبح مملة مرهقة ، وقد أصبحت كذلك بالفعل حين غلبت على مسرحية أو مسرحيتين من مسرحياته . والمعاناة حين يركز عليها وحدها ، وتنهمر الدموع من أجلها ، تتحول إما إلى انفعال عاطفى مسرف أو ميلودراما ، ولكنها حين تتكشف شيئا فشيئا أثناء صراعها المرير ضد التدخل أو سوء الفهم ، فإنها تقترب من التراجيديا . والصراع بين هذين العنصرين هو قوام مسرح بيراند للو ، فإذا أسرف المخرجون أو النقاد فى تأكيد جانب منها على حساب الجانب الآخر ، كان معنى ذلك القضاء على مدلول هذا المسرح » .[١٧]

وهكذا يتأكد لنا أن الأساتذة الثلاثة الذين تأثر بهم توفيق الحكيم كانوا من دعائم المسرح الفكرى كما قلنا .

(٢)

« مترلينك » والمسرح الرمزى

وهناك بعد ذلك أستاذ آخر تأثر به مسرح توفيق الحكيم وهو الكاتب البلجيكى موريس مترلينك[١٨] . الذى كانت مسرحياته الرمزية بمثابة تحد لكل من الدراما العادية والدراما الواقعية فى عصره . قدم شخصياته وكأنها أدوات فى يد قوة خفية تنبعث من واقع غير مرئى حولنا . . .[١٩]

والواقع أن اسم مترلينك يقترن بظهور تيار الرمزية فى المسرح الحديث ، « فقد كان يكتب متأثرا « بما لارميه » و « فيرلين » وشخصياته المسرحية ليس لها ذوات خاصة بها ، ولكنها رموز لحياة الشاعر الداخلية . . »[٢٠]

وأثر مترلينك ورمزيته واضح فى مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية وبصفة أخص فى « شهر زاد » . .

ولا شك أن توفيق الحكيم تأثر بعدد آخر من كتاب المسرح الأوربى الجدد من شغلوا اهتمام الرأى العام الفنى فى باريس فى العشرينات من هذا القرن ، وما كان أكثرهم فى تلك الفترة التى كانت تغلى بحركات التجديد ومختلف المذاهب الفنية المتضاربة التى أعقبت الحرب العالمية الأولى .

ولقد أصبح من المسلم به اليوم فى مفاهيم النقد الأدبى الحديث أن تأثر الأديب بغيره من الأدباء لا يقلل بحال من درجة أصالته ، إذا من المستحيل القطع بأصالة أى أديب وعدم تأثره بغيره دون الاحاطة الدقيقة الشاملة بكل آثار الأدب العالمى منذ أقدم عصوره حتى عصرنا الحاضر .

الأصالة الوحيدة التى يمكن الحكم عليها هى تفرد الفنان بموقف ذاتى متميز يرى من خلاله الوجود ويعيش تجاربه الذاتية ، فاذا

كان فنانا كبيرا فلابد أن تنعكس فى عمله صورة صادقة لهذا الموقف وهذه التجارب ، وتلك هى الأصالة الحقيقية ، ولا شك عندنا فى أن توفيق الحكيم قد حقق هذا النوع من الأصالة رغم تأثره بالكثير من كتاب المسرح الأوربى ، وبخاصة بابسن وشو وبيراندللو وميترلينك .

والسبب فى تأثره بهؤلاء الأربعة بالذات بعضه متصل بتكوينه الشخصى ونزعته العقلية الميالة للتأمل وقياس الأشياء قياسا عقليا محكما ، وبعضه الآخر متصل بظروفه الخاصة ورغبته الأكيدة فى الابتعاد عن المسرح الجماهيرى الخفيف الذى سبق أن عرضه للاهانة والازدراء ، وما ترتب على ذلك من حرصه على أن يبتعد عن رجال المسرح وينتظم فى صفوف الأدباء الذين يلقون التجلة والاحترام . أضف إلى ذلك ميله المبكر الى استخدام الرموز ، وقد تمثل فى أول مسرحية كاملة كتبها وهى « الضيف الثقيل » .

ومن السمات العقلية لتوفيق الحكيم شغفه بتجسيد المعانى المجردة فى أشياء مادية ، أو العكس ، بمعنى اكتشاف ما فى الأشياء المادية من مدلولات رمزية معنوية . . والأمثلة على ذلك كثيرة فى مسرحه ورواياته وقصصه القصيرة ، بل ومقالاته ، فمن ذلك مثلا ما كتبه فى « يوميات نائب فى الأرياف » أثناء وصفه لا خراج جثة من قبر ، وكيف فزع سائق السيارة وارتاع فى حين أن الطبيب ووكيل النيابة واللحاد لم يبد عليهم أى تأثر ، ويفسر توفيق الحكيم ذلك قائلا :

« يخيل إلى أن هذه الجثث والعظام قد فقدت لدينا ما فيها من رموز . فهى لا تعدو فى نظرنا قطع الأخشاب وعيدان الحطب وقوالب الطين والآجر . انها اشياء تتداولها أيدينا فى عملنا اليومى . لقد انفصل عنها ذلك « الرمز » الذى هو كل قوتها . وماذا يبقى من كل تلك الأشياء العظيمة المقدسة التى لها فى حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلك « الرمز » أيبقى منها أمام أبصارنا اللاهية غير المكترثة غير جسم مادى حجر أو عظم لا يساوى شيئا ولا يعنى شيئا . ما مصير البشرية وما قيمتها لو ذهب عنها « الرمز » . . . الرمز هو فى ذاته كائن لا وجود له . هو لا شىء ، وهو مع ذلك كل شىء فى حياتنا الأدبية . هذا « اللا شىء » الذى نشيد عليه حياتنا هو كل ما نملك من سمو نختال به ونمتاز به على غيرنا من المخلوقات . هنا كل الفرق بين الحيوانات العليا والحيوانات الدنيا . »[21]

وبعد ذلك يصف تليفون الحكومة فى بيت العمدة بأنه فى مقام الصولجان » انه مظهر السلطة والحكم وأداة الاتصال بالحكومة ، وان خلعه من دار العمدة المخلوع انما هو « رمز » لزوال السلطة . . . « الرمز » كذلك فى شكل تليفون من الصلب والخشب قد لعب دورا مهما على مسرح هذه القرية الوادعة . . . »[22]

كاتب يعطى كل هذه الأهمية للرمز ، ويملك الاستعداد العقلى الذى يمكنه من رؤية المعانى العامة فى الماديات ، وتجسيد المعنويات فى رموز مادية محسوسة ، لابد وأن يستهويه مسرح « موريس مترلينك » القائم على الرمز أساسا ، وأن يتأثر به فيما يؤلف من مسرحيات .

ومن المهم هنا أن نحاول تحديد المقصود بالرمز فى المسرح ، وقد وفر علينا الناقد الانجليزى « بامبر جاسكوجن » مشقة هذه المهمة حين كتب يقول :

« الرموز فى الدراما أقدم من الكلمات ، اذ تمتد جذورها الى الطقوس البدائية ، حين كانت تؤدى ايماءات حركية ترمز لدورة الميلاد السنوية ، والموت والبعث ، أو الأسلوب من أساليب الصيد . وحينما تحولت الدراما الى أدب ـ على يد أيسخيلوس ـ تضاءلت أهمية الدور الذى تقوم به الرموز ، وان ظلت الشخصيات تؤدى بقايا وظائف رمزية استطاع الدارسون تتبعها حتى جذورها الأولى ، ولكن الرمز الوحيد فى مسرحية «اجاممنون» بالمفهوم الذى نتصور به الرموز اليوم ، هو السجادة القرمزية التى فرشتها « كليتمنسترا » أمام زوجها وهى تغريه بالغرور والتطاول[23] والسير فوقها .

هذه السجادة الشهيرة تساعد على تحديد ما أقصده بالرمز فى هذا الفصل فالسجادة وحدها لا معنى لها . ولكنها يصبح لها معنى من خلال علاقتها بتصرف «أجاممنون» فهو إما أن يسير فوقها وإما أن يمتنع . إما أن يتورط فى الغرور والتطاول ، وإما أن يقاوم الإغراء ، وهذا اذن نوع من الرمز الدرامى ، يتمثل فى شىء يمكن استخدامه فى الحركة المسرحية .

« اما النوع الآخر نفسه حركة ــ كرحيل « سيليا » لتعمل مبشرة فى مسرحية إليوت : حفل الكوكتيل إن مثل هذه الحركة الرمزية من الممكن تدبيرها ومناقشتها ، وقبولها أو رفضها ، ثم بعد ذلك نقوم بها أولا نقوم . وموقف الشخصية من هذه الحركة يكشف إلى أى حد حققت ذاتها أو كشفت عما بنفسها . وهى ، مثل السجادة ، تستمد مدلولها مما يحيط بها . وأى رموز درامية لا يتحدد مدلولها حتى تندمج فى الحركة المسرحية . وقد يكون فى هذا القول قدر من التسرع ولكنه قدر قليل لا أكثر . اذ من الممكن أن نقول مثلا . إن سارية عيد مايو[24] ترمز بنفسها لعضو التناسل ، ولكن ذلك لا يزيد أن يكون عرضا لمدلول محدود الى ابعد حد لو قارناه بما تدل عليه كلمة «شجرة» وحدها ولكن سارية مايو لا يتحقق لها مدلول رمزى حقيقى الا حينما يقيمها الرجال ويرقصون حولها أو يقطعونها .

ان الحركة التى تستخدم الرموز هى المجاز ، والمجازات هى التى تحمل معانى كاملة لا تحملها الرموز . ولكى تتم المقارنه بالكلمات ، نقول إن كلمة «شجرة» وحدها رمز ، وان الجملة التى تستخدم الكلمات مجاز ، والكلمات لا يتحقق لها معنى كامل إلا حين تستخدم فى جمل ، تماما كالرموز فى الحركة المسرحية . فالميزة الأساسية للرمز أن يكون قابلا للاستخدام .

« هذا التعريف يخرج أشياء كثيرة فى المسرح يعتبرها الكثيرون » رموزا وأفضل أن أضع هنا حدا فاصلا بين الرموز والصور . فالرموز يمكن استخدامها فى الحركة المسرحية أم الصور فلا يمكن استخدامها . الرموز عضوية ، أما الصور فوصفية . ولكى نقدم مثلا واضحا ، نأخذ « بيت الدمية » عنوان مسرحية « ابسن » انه صورة تعكس مدلول المسرحية ، ولكن لا يمكن استخدامها فى الحركة . ومن الناحية الأخرى نجد أن «البطة البرية» فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم ، حيوان حقيقى فى القصة ، نستطيع أن نحبه أو أن نكرهه ، نطعمه ، أو نقتله فهو لذلك رمز . . . . [25] .

(٣)
الأسطورة والمسرح

ونلاحظ على مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية أنه استعان فى كثير منها بأساطير قديمة ، بعضها دينى وبعضها الآخر إغريقى وبعضها الثالث عربى شعبى ، استخدمها جميعا استخدامات مختلفة خرجت بها ، فى

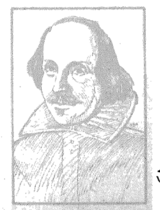
الأغلب عن مضمونها القديم المتوارث وأضفى عليها مضمونا جديدا يتفق مع القضية الفكرية الأساسية التى قصد إلى معالجتها فى هذه المسرحية أو تلك ، وفى هذا يقول الحكيم :

«الأسطورة استخدمت فى أدبى عدة استخدامات : استخدمها فلسفيا فى «أهل الكهف» و«شهرزاد» وسياسيا واجتماعيا فى «براكسا» و«إيزيس» ، و « السلطان الحائر » و « شمس النهار » وفى جميع الأحوال كنت أناقش ضمن الاطار الأسطورى قضايا معاصرة ، لأن هذه المسرحيات لا علاقة لها بالتاريخ ولا بالماضى فهى ليست على الاطلاق مسرحيات تاريخية ، بالرغم من تاريخية الاطار فى بعض الاحوال[٢٦]

وهنا ان يخطر لنا سؤال : لماذا استعان توفيق الحكيم بالأسطورة فى معظم مسرحياته الفكرية ، وفى بعض مسرحياته الأخرى ، واستخدمها وعاء لأفكاره التى يريد عرضها ومناقشتها مادام قد حرص فيها جميعا على علاج قضايا لا علاقة لها بالتاريخ ولا بالماضى ؟

لقد تعرض توفيق الحكيم فى مقال قديم له لهذه المشكلة وكان مما قاله :

. . ان استيحاء أساطير اليونان والرومان وامرىء القيس وشهرزاد هو النوع الأرقى فى الأدب . . فى كل أدب . . لا فى الماضى وحده ولا فى الحاضر . . بل فى الغد أيضا وبعد آلاف السنين مادام الانسان انسانا ومادام رقيه الذهنى بخير لم يصبه نكاس ، فالانسان الأعلى هو الذى يصون « الجمال الفنى » عن الاشتغال الأرضى فى أى صورة ، ويحتفظ فيه بمتعته الذهنية وثقافته الروحية . . . »[٢٧]



شكسبير

د/على الراعى

وواضح أن هذا دفاع عن استخدامه الأساطير ولكنه ليس تبريرا ولا تفسيرا لهذا الاستخدام . ولقد تابع توفيق الحكيم فى استخدامه للأساطير كبار كتاب المسرح الأوربى ، كما تابعهم فى كثير من الأساليب الفنية الأخرى بل لقد اتفق مع بعضهم فى علاج أسطورة واحدة ، مثلما حدث فى مسرحياته «شهرزاد» «وبجماليون» و«الملك أوديب» .

واستخدام الأساطير فى المسرح تقليد قديم بدأ مع « ايسخيلوس » و « سوفوكليس » و « يوربيديس » وغيرهم من كتاب المسرح الاغريقى ، وربما قبلهم ، ثم تابعهم فيه كتاب المسرح الرومانى ومؤلفو المسرحيات الدينية فى العصورالوسطى وفى العصور التى تلت عصر النهضة الأوربية نجد الأسطورة أوضح ما تكون فى مسرحيات كل من «راسين» و«كورنى» و «شكسبير» واستمر هذا التقليد متبعا الى يومنا هذا حيث نلمسه عند كل كتاب المسرح الكبار تقريبا ، فنجده عند «إبسن» و«كوكتو» و« سارتر» و«شو» و«أونيل» و«آنوى» و«برشت» وغيرهم مع اختلاف مصادر الأساطير عند كل منهم ، واختلاف أسلوبه الفنى والفكرى فى علاجها علاجا حديثا . فلنبحث عند نقادهم اذن عن تفسير لهذه الظاهرة المسرحية الشائعة ،


جان بول سارتر

وسنعثر على بغيتنا مرة أخرى عند بامبرجاسكوجن ، حين يرى أن حرص كتاب المسرح منذ أقدم العصور على اضفاء دلالة انسانية عامة على مسرحياتهم هو الذى دفعهم الى الالتجاء للأساطير لأنها أقدر على اعطاء هذا الاحساس بالدلالة الانسانية العامة ثم يضيف :

«والحق أنه من الأسهل بكثير تحقيق هذه الدلالة العامة عن طريق البعد بعض الشىء ـ اذ باستطاعة المرء أن يرى حقيقة وطنه أفضل حين يكون بعيدا عنه . ونحن نميل الى الاعتقاد بأن مسرحيات شكسبير يدور معظمها فى عصره وهى كذلك بالفعل من حيث روحها ، لا من حيث مادتها ، فليس من بين مأسية أو مسرحياته التى تعالج قضايا مسرحية واحدة تجرى أحداثها فى القرن السادس عشر وبنفس الطريقة نجد أن مسرحيات «ايسخيلوس» بالرغم من أنها تصور بصدق مختلف الاتجاهات فى أثينا فى اوائل القرن الخامس (ق . م) وأن مسرحيات «يوربيديس» تصورها فى أواخر القرن نفسه ، فان كلا المؤلفين قد استخدم مادة مضمونه لموضوعاته مستمدة فى الأغلب الأعم ، من الميثولوجيا ولقد شرح «راسين»بالتفصيل كيف أنه وجد ما يبرر تأليف مأساة حديثه وهى « بايزيد Bajazet» لا لشىء الا انها تدور فى بلاد نائية كتركيا ان «هنا» و«الآن» كانتا دائما من لوازم الكوميديا ـ ففى مقابل «يوربيديس» و«شكسبير» و« راسين » نجد « أرستوفانيس » و« بن جونسون » و« موليير » وحينما وفق كتاب المسرح أخيرا فى علاج المواقف المعاصرة بأسلوب جدى ، كانت قيود الموقف كثيرا ما تجنى على شمول المضمون الذى يقدموته . فمسرحيات «إبسن» باستثناء القليل منها تدور حول الحب والحياة الروحية للفرد . ولكن العالم اعتبرها من مسرحيات المشكلات ـ أى أنها تعالج موضوعا محدودا الى ابعد حد . الى هذه الدرجة جنى اطاره الطبيعى عليه .

« ومما له دلالة خاصة أن « برشت » وهو الذى يتردد اسمه على معظم الشفاه باعتباره أكثر كتاب المسرح الحديث توريدا للرسالات الاجتماعية المعاصرة ، قدم أعظم مسرحياته جميعا فى اطار بعيد زمانيا ومكانيا عن جمهوره ـ دائرة الطباشير القوقازيه « وسيدة سيتزوان الطيبة » فى الشرق ، و« الأم شجاعة » و« جاليليو » فى القرون الماضية فقد أدرك «برشت» أكثر من

أى كاتب حديث آخر العلاقة بين الدلالة الانسانية العامة وبين المشهد المسرحى المعاصر . . . »[٢٨] .

ويعود جاسكوجن بعد ذلك ليقول :

« إن القصة الكلاسيكية تصلح دائما كـإطار معد من قبل لمسرحية عن الاضطرابات الحديثة . والكاتب المسرحى يتحرر عن طريقها من جهد اعداد القصة ليركز بؤرة المسرحية كلها على المشكلة التى يعالجها » .

ولقد اثبتت الأساطير الدينية أنها رصيد قادر على مواجهة كل الاحتياجات . فاستخدمها كل من « جيد » وهو صاحب النظرة الدينية للحياة أساسا « أوديب » يؤمن بخضوع الانسان لله ، كما استخدمها « سارتر » وهو حيوان سياسى فى المقام الأول ، فى تأكيد ذات الانسان فى مواجهة الله (الذباب) . . .

« وجانب من الحرية التى يوفرها الاطار الأسطورى يتمثل فى معرفة الجمهور بالخاتمة التى لابد أن تنتهى بها المسرحية « فـأوريست» يجب أن يـقـتـل « كليتمنسترا » . و «أنتيجونا» يجب أن تموت . وهذه المعرفة أكثر من أى عامل آخر ، تبتعد باهتمام الجمهور عن القصة ليتابع علاج الكاتب لها ــ أو بتعبير آخر تبتعد به عن الخاص وتركز اهتمامه على المدلول الانسانى العام للمسرحية[٢٩] . . .

أدرك توفيق الحكيم كل هذه الحقائق من قراءاته العديدة أو أحسها بسليقته الفنية الحساسة ، فآثر أن يعالج موضوعات مسرحياته الفكرية داخل اطار أسطورى ، وان كانت الحقيقة الأخيرة وهى تمثل احدى التسهيلات المريحة بالنسبة للكاتب الأوربى قد شكلت احدى الصعوبات بالنسبة لتوفيق الحكيم . وذلك حينما أقدم على علاج أسطورة « أوديب » الاغريقية [٣٠] .

ولكن الحكيم فى استخدامه للأساطير لم يلتزم بكل وقائع ، الأسطورة القديمة ، بل تصرف فيها وفى شخصياتها بحرية تامة فى اغلب الأحوال لتعبر عن المضمون الفكرى الذى حمله إياها ، وفى بعض الأحيان استعان بأسطورة فرعية أو أكثر بالاضافة الى الأسطورة الرئيسية التى بنى مسرحيته عليها .

وقد كتب توفيق الحكيم أوائل مسرحياته الفكرية فى فترة القلق والبحث المضنى عن أسلوب يتميز به وقد هداه حسه الفنى السليم الى أن مما يساعده على هذا التميز أن يستعين بتراثه القومى يستلهم من قصصه وأساطيره موضوعات مسرحياته كما يستلهم الأوربيون تراثهم الإغريقى فكان أن وضع نصب عينيه مصادر ثلاثة يستلهمها فنيا وهى : القرآن وألف ليلة وليلة والشعب أو المجتمع[٣١] ومن المصدرين الأولين أستلهم « أهل الكهف » «وشهر زاد» و« سليمان الحكيم » . وحينما اطمأن الى تميز أسلوبه لم يجد غضاضة فى استلهام التراث الاغريقى فى « بجماليون » و « براكسا » و « الملك أوديب » .

هذا المسرح الفكرى الذى حددنا أهم خصائصه واتجاهاته لم يعرفه مسرحنا العربى الا على يدى توفيق الحكيم وليس هذا بالأمر المستغرب على مسرح وليد لم يكمل بعد قرنا ونصف منذ نشأته الأولى سنة ١٨٤٨ ، وظل يعتمد على الاقتباس والترجمة فى معظم مراحل حياته وحتى اليوم ومن ثم فقد كانت مسرحيات الحكيم الفكرية قفزة هائلة حققها لهذا المسرح ، وكانت لها آثارها الخطيرة فى تقدمه وتطويره بالرغم مما أثارته ومازالت تثيره من جدل حول قيمتها الفنية ، ومدى صلاحيتها للتمثيل على خشبة المسرح . ولكن الذى لا شك فيه أنها تمثل أهم إضافات الحكيم الى المسرح العربى ، بحيث لم يكن من الممكن أن يبلغ الشأو الذى بلغه الآن بدونها . ◆

هوامش ومراجع

(١) مجلة « حوار » ــ العدد ١٥ ــ آذار ــ نيسان (مارس ــ ابريل) ١٩٦٥ ص ٣٨

(٢) Eric Bontley the play wright as thinker P. 55

(٣) إريك بنتلى : « المسرح الحديث » ، ترجمة : محمد عزيز رفعت ، مراجعة : أحمد رشدى صالح الدار المصرية للتأليف والترجمة يونية ١٩٦٥ ص ٦ وننصح بعدم الاستعانة بهذه الترجمة لرداءة أسلوبها وامتلائها بأخطاء لا حصر لها فى الترجمة ، فضلا عن مئات الأخطاء المطبعية وانما اضطرنا الى نقل هذا النص اضطرنا لعدم وجود هذه المقدمة فى الطبعة الامريكية التى ترجمنا منها بقية استشهاداتنا .

(٤) The playwright as Thinker p. 51

(٥) Bamber Gascoigne: Twentieth-Century Dramn, London, Hutchinson, p. 82

(٦) المصدر السابق : p.10 وهى غير المونودراما التى يؤديها ممثل بمفرده

(٧) "Contemporary one-act plays From Nine countries" edited by: percival wilde, London Gearge G. Harrap, 1936: pp 347-367

(٨) سجن العمر ص ٢٢٢ مجلة حوار العدد ١٥ ، ص ٣٢ مقدمة يا طالع الشجرة ص ٩ ، ١٠

(٩) Francis Bull: Ibsen The Man and the Dramatist" Oxford, The Cladrendon press, 1945.

(١٠) الدكتور الراعى : «مسرح برنارد شو ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٣ ، ص ١٠

(١١) المصدر السابق ص ٩

(١٢) The playwright as thinker, p.p 109, 110

(١٣) «مسرح برناردشو»ص ٩٠٤

(١٤) Twentieth Century Drawa, p.98.

(١٥) "The playwright as Thinker", p. 147.

(١٦) "Twentieth-century Drama", p. 98.

(١٧) المصدر السابق : p. 104

(١٨) سجن العمر ، ص ٢٢٢ ، أدب الحياة ، ص ١٨٢

(١٩) The oxford companion to the theatre edited by: phyllis hartnoll 2 nd., London, oxford university press, 1957 p. 497

(٢٠) المصدر السابق : p. 780

(٢١) توفيق الحكيم : «يوميات نائب فى الارياف» مكتبة الآداب بالجماميز ، ص ١٠٣ ، ١٠٤

(٢٢) « يوميات نائب فى الأرياف » ص ١٠٦ ، ١٠٧

(٢٣) الكلمة المستخدمة هنا هى Hubris وسبب الغرور والتطاول أن هذه السجادة القرمزية الثمينة لم تكن تفرش عادة إلا للآلهة دون سواهم فى تقاليد أثينا القديمة ولكن اغترار اجاممنون بنفسه بسبب انتصاره الباهر فى حرب طروادة وانخداعه بمديح كليتمنسترا حمله على ان يوافق ويخطو بعربته فوق السجادة القرمزية (ارجع فى هذا الى : الارديس نيكول : المسرحية العالمية الجزء الاول ترجمة : عثمان نوية مراجعة : حسن محمود وزارة الثقافة والارشاد القومى ، ص ٣٩)

(٢٤) Maypole

(٢٥) "Twentieth-century Drama" pp. 75, 76

(٢٦) مجلة «حوار» العدد ١٥ ــ ص٣٨

(٢٧) « تحت شمس الفكر » ص ٩٤

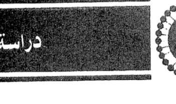
(٢٨) "Twentieth-century Drama", p.p 84, 85

(٢٩) المصدر السابق : P. 88

(٣٠) مقدمة الملك أوديب ، ص ٥١

(٣١) « زهرة العمر » ، ص ١٤٦







عودة التاريخ من المنفى

د. غالى شكرى

فى عام ١٩٥٥ أصدر توفيق[1] الحكيم كتابه « التعادلية » وفى ظنى أنه كان يتوقع أن يصدر مثل هذا الكتاب لأحد النقاد ، ولما طال انتظاره بادر هو إلى كتابته . ذلك أن « التعادلية » فى حقيقة الأمر هى عصارة تفكير الحكيم فى مؤلفاته الأخرى . ولا ريب فى أنه كان سيُسرّ أكثر لو أن غيره هو الذى تناول مؤلفاته واستخلص منها هذه النتائج .

كتاب « التعادلية » على هذا النحو هو خلاصة فكرية لآراء مبثوثة فى رواياته وقصصه ومسرحياته ومقالاته ، وليس دعوة جديدة أو « فلسفة » كما بالغ البعض فى وصفها . ولكن الحكيم استطاع أن يقدم لنا فى هذا الكتاب الصغير رؤية دقيقة لجوهر أعماله . وهى رؤية تستمد عناصرها التكوينية من ثلاثة مصادر : أولها التقاليد الفكرية المصرية التى تبلورت فى التيار الغالب على الثقافة المصرية بدءاً من رفاعة رافع الطهطاوى إلى الامام محمد عبده إلى طه حسين . هذه التقاليد التى جسدتها معادلة « النهضة » القائمة على ثنائية رئيسية اختلف الناس فى تسميتها ، فهى التراث والحداثة ، وهى الاسلام والغرب ، وهى أخيراً الأصالة والمعاصرة . وعن هذه الثنائية الرئيسية تتفرع ثنائيات ثانوية تتناول مختلف تجليات حياتنا .

والمصدر الثانى الذى استقى منه الحكيم عناصر رؤياه هو ثورة ١٩١٩ التى كان رمزها ــ سعد زغلول ــ أحد أبناء التيار « الثنائى » ، ولعله كان الترجمة السياسية الأولى الناجحة لمعادلة النهضة بعد إخفاق الثورة العرابية . كان زغلول تلميذاً للامام محمد عبده ، وقد جمع بين ثقافة الأزهر وثقافة الغرب ، كما هو شأن أبناء التيار جميعاً . ولكنه انفرد من بينهم بتحقيق طموحات الطبقة الوسطى وتوحيدها مع طموحات شرائحها الدنيا فى « ثورة » تغير من بعض القواعد الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى أقيم فوقها « النظام » المصرى منذ الاحتلال البريطانى .

والمصدر الثالث هو شخصية مصر التى تأمل الحكيم تاريخها وجغرافيتها واستخلص من ذلك بعض عناصر رؤياه ، فها هو التاريخ الذى يصل بين حضارة موغلة فى القدم وحضارات أخرى وافدة من اليونان والرومان والعرب ، ومن ديانات مصر القديمة ومصر القبطية ومصر الإسلامية ومن اللغات الهيروغليفية والديموطيقية والعربية ، وهكذا . وها هى الجغرافيا تربط مصر عبر النهر بأفريقيا وعبر الصحراء بآسيا وعبر البحر بأوروبا ، وهكذا أيضا قدمت شخصية مصر لابن « ثورة » الطبقة الوسطى وابن « النهضة » عناصر غامضة فى بداية الأمر ، ثم أخذت تتشكل وعيا وفنا حتى بلغت أوج وضوحها فى « التعادلية » حيث انجلت « الثنائية » عن أنضج صور

الفكر والتعبير لدى أحد ألمع الأبناء الكبار للطبقة الوسطى المصرية ، وأحد الأوفياء لمسيرتها في لحظات الصعود ولحظات الانحدار .

وكما أن الحكيم جمع بين الصراحة العارية في « التعادلية » والأقنعة السميكة في غيرها ، كذلك فانه كان حريصاً على إطلاق النسبي وتعميم الخاص ، كما هو شأن التيار الذي ينتمي إليه ، فلم يتكلم هذا التيار عن « نهضة » بل عن « النهضة » ولم يتكلم عن « ثورة » بل عن « الثورة » ، وكأن النهضة كانت لمصر كلها ، وكأن الثورة عام ١٩١٩ كانت لمصلحة الشعب المصري جميعه . وكأن الطبقة الوسطى هي الوطن .

هكذا فعل أيضا توفيق الحكيم ، فخرج بثنائيته التي دعاها التعادلية من نطاق المحدود والملموس والمشخص والتاريخي إلى النطاق الكوني وما وراء الطبيعة : الليل والنهار ، السكون والحركة ، الدين والعلم الحياة والموت . وسنلاحظ أن هذه التعريفات المطلقة قد استدرجته إلى توصيفات مطلقة أيضاً لما هو نسبي : كالعدل والديمقراطية والحرب والسلام .

ولكن « الاطلاق » و « التعميم » ـ أي نفي التاريخ ـ هو الصفة الأولى لفكر الطبقة الوسطى لحظة صعودها ، وتولد « المأساة » حين تستعيد التاريخ من المنفى لحظة انكسارها .

هذه المسافة في أدب الحكيم وفكره بين المطلق والنسبي وبين العام والخاص ، هي التي يضيع بين غاباتها كل من يبحث عن الظاهر والباطن أو الملتوي والمستقيم عند توفيق الحكيم .


رفاعة الطهطاوي

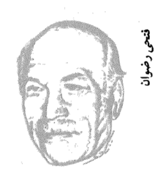

حسن البنا

ومنذ البداية يجب الإقرار بأن « القناع » في حياة توفيق الحكيم وفنه ليس مجرد قناع مسرحي ، بل هو أحد مظاهر الثنائية . كما يجب الإقرار بأن « المفارقة » في حياة توفيق الحكيم وفكره ليست مجرد حيلة درامية ، وانما هي أحد مظاهر الثنائية .

(٢)

توقف أغلب دارسي الحكيم ونقاده عند ثلاث كلمات في « عودة الروح » هي « الكل في واحد » . وأيا كان تأويل السياق الذي وردت فيه الكلمات ، فإن هناك ما يشبه الإجماع على أن الكاتب قصد الشعب بكلمة « الكل » ، أما « الواحد » فقد قال البعض انه « الوطن » وقال البعض الآخر أنه « الزعيم » . وحين صرّح جمال عبد الناصر بأنه « تأثر » بـ « عودة الروح » فقد رجح التفسير الأخير .

غير أنه لا يجوز في تقديري إقحام هذا الترجيح الذي كانت له ملابساته التي تخرج بنا عن السياق الموضوعي للتعامل مع النص ، فأغلب الظن أن « الواحد » سواء كان الوطن أو الزعيم هو الجدير بالتحليل . . فهناك من الشواهد الفكرية والفنية في أدب الحكيم ما يجعلنا نتحفظ ازاء العديد من النصوص « غير الديموقراطية » إن جاز التعبير . وهو الأمر الذي يسهل الحصول عليه من « براكسا أو مشكلة الحكم » (١٩٣٩) و « شجرة الحكم » (١٩٤٥) . وإذا كان من المبالغة النظر إلى هذه النصوص باعتبارها تأصيلا لفكرة « المستبد العادل » ، فانه من المبالغة كذلك وصف الحكيم في ضوئها بأنه كاتب ليبرالي . ولا حل أمامنا سوى محاولة التمييز بين الوجه والقناع وبين الموقف والمفارقة حتى نكتشف أصول « التعادلية » من قبل أن تصبح كتاباً فكرياً ، أي في استعادة التاريخ المنفى إلى ثنائيات توفيق الحكيم . ذلك أن من هتف في « عودة الروح » بالكل في واحد ، هو نفسه الذي يفتتح « التعادلية » بقوله ان الواحد الصحيح يساوي صفرا ، وان الحياة الحقيقية لا تبدأ إلا من العدد « اثنين » وان « قوة السلطان المطلق حركة سلبية . ولابد من حركة مقابلة معادلة هي قوة المحكوم ، لتبدأ في المجتمع حياة إيجابية » . ولا يحق لنا أن نفس تاريخ هذه الكلمات ـ ١٩٥٥ ـ في ظل الحكم الذي قيل أن قائده تأثر بمقولة « الكل في واحد » . وكان توفيق الحكيم نفسه هو الذي فسّر كلماته بانها « الفلسفة المقاومة للابتلاعية » ذلك أنه إذا ابتعلت أحدى القوتين الأخرى « رجع العدد ٢ إلى واحد صحيح ، أي إلى الوجود السلبي . في هذا النصّ نضبط الحكيم متلبساً بما يشبه التناقض : الفصل


فتحى رضوان

بين الحاكم والمحكوم بمعنى حق المعارضة فى التمايز والاستقلال من جهة ، والمساواة بين قوة الحاكم وقوة المحكومين وكأنهما من طبيعة واحدة من جهة أخرى . هذه نتيجة أولى للخلط بين المطلق والنسبى ، فالإقرار بحق المعارضة فى الوجود « القـوى » لا يعنى أن قوتها يجب أن تساوى قوة الحكم . . إلا إذا كان الكاتب يقصد « هذا الحكم » فى « ذلك الوقت » . وهنا تستقيم الأمور حين يصبح « التـوازن » بلغة الحكيم و « الاستقـرار » بلغة السياسيين ، هو استقرار الحكم باقرار حق المحكوم فى المعارضة ، ولكن ليس إلى درجة الوصول إلى الحكم أو تبادل المواقع أو ما دعاه الحكيم بالابتلاعية . وهكذا فالحكم بلا معارضة هو ابتلاع حق الشعب ، كما أن وصول المعارضة إلى السلطة هو ابتلاع للحكم . هذا هو « التعادل » كما يسميه الحكيم ، وفى اصطلاح آخر هو « التوازن » . وكلها اغطية اطلاقية لحقائق نسبية ، ما أن نكتشفها حتى يختفى القناع والمفارقة ويتبدى الانسجام . كان توفيق الحكيم آنذاك يؤيد الحكم الناصرى ، ولكنه يقترح التسليم بحق الآخرين فى المعارضة من دون أن يعنى هذا الحق التفريط فى سلطة الحكم . ولكن الحكيم شاء أن يغلّف هذا التأييد المشروط بصياغة اطلاقية تعميمية وكأنه يتكلم فى « الفلسفة » ــ كما وصف التعادلية حرفيًا ــ لا فى السياسة . والحقيقة ان الحكم كان قد استقر عام ١٩٥٥ لمصلحة الطبقة الوسطى التى عاشت بعدئذ عقداً كاملاً من الإزدهار عشية انتهاء الخطة الخمسية الأولى عام ١٩٦٥ وقبيل هزيمة ١٩٦٧ .

سنلاحظ ان الحكيم ظل وفيا لهذا التأييد المشروط للحكم على ثلاثة محاور : الأول هو « مقاومة الابتلاعية » كما فى « السلطان الحائر » (١٩٦٠) حيث الشرعية بين السيف والقانون ، ويقف الحكيم بحزم إلى جانب القانون . وكما فى « بنك القلق » (١٩٦٦) حيث يقف الكاتب مرة أخرى ضد أجهزة القمع .

المحور الثانى هو ذلك الانتقال الدرامى من مرحلة التصالح الطبقى فى « الايدى الناعمة » (١٩٥٤) و « الصفقة » (١٩٥٦) إلى مرحلة الانحياز الاجتماعى فى « الطعام لكل فم » (١٩٦٣) و « شمس النهار » (١٩٦٤) .

المحور الثالث هو ذلك الانتقال من الموقف التسجيلى إلى الموقف النضالى فى حياة الكاتب توت (مسرحية إيزيس ١٩٥٥) كالإنتقال من مرحلة المشاهدة المحايدة إلى مرحلة الالتزام لدرجة التورط فى حياة استاذ القانون (مسرحية الورطة ١٩٦٦) .

وفقا لهذه المحاور الثلاثة يبدو توفيق الحكيم مؤيداً للحكم الناصرى فى مرحلتيه الوطنية والاجتماعية ، ولكنه التأييد المشروط بـ « التعادل » بين الحكم والمعارضة . وهو التعادل الذى يستهدف تثبيت الحكم وتثبيت المعارضة دون اعتبار كبير أو صغير لمقومات الحكم ، أى حكم (سلطة الدولة بكل ما تعنيه من أدوات القمع) ومقومات المعارضة المحصورة قانونيا فى العمل السياسى السلمى . ولا يفوت الحكيم التأكيد على أن التعادلية لا ترادف السكون ، بل هناك حركة داخلية تقاوم الابتلاع . أى أنها حركة « محلّك سر » ، وليست صراعاً من شأنه تغيير محتوى السلطة أو شكلها أو حتى إقامة حد أدنى من التوافق بين الشكل والمضمون . ولكن الحكيم منذ البداية لا يحكى لنا رؤيته


نجيب محفوظ

لمضمون النظام السياسى حتى تصبح المطالبة بشكله الطبيعى حقا مشروعاً ، فإذا كان نظاما رأسماليا وجبت المطالبة بالتعددية الليبرالية ، وإذا كان نظاما يخطط لعملية الانتقال إلى الاشتراكية وجبت المطالبة بحق الأطراف المستفيدة من هذا التحوّل فى صنع القرار السياسى ومراقبة تنفيذه . اما اسقاط المضمون الاجتماعى للسلطة السياسية ، فانه يجعل من مسألة المعارضة موضوعا نظريا شديد الغموض .

فهل كان توفيق الحكيم حقا أحد آباء نظام ٢٣ يوليو كما يقول البعض ؟ ولكنه الرجل الذى كتب بعد ستة سنوات من الهزيمة بيانه الشهير « عودة الوعى »

(٣)

فى نوفمبر عام ١٩٣٨ نشر توفيق الحكيم مقالاً عنوانه « لماذا أنتقد النظام البرلمانى ؟ » ضمه فيما بعد إلى كتابه « شجرة الحكم » وقال فيه « أن كل البلاء الذى نحن فيه ناشىء من نظامنا السياسى على وضعه الحالى » . ويوجز رأيه قائلا « النظام البرلمانى فى مصر هو الأداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين » . ويضيف « إذا أردنا أن ننقذ بلادنا الغارقة فى دماء الحرب الحزبية ، فلنصلح قبل كل شىء النظام النيابى » .

قبل أن نسارع إلى اجتزاء هذا المقطع وتحليله منفرداً ، علينا أن نستكمل الصورة التى رسمها الحكيم بعد إجهاض ثورة ١٩١٩ ، يقول « . . . والرأى عندى فى علاج كل هذا أن الأمر فيه موكل بتغيّر عام يحدث فى محيط المجتمع المصرى من جميع نواحيه . . لأن الفساد جاء من عاصفة جامحة لمبادىء شوهت وأسىء فهمها » . والعلاج ؟ إنما يكمن فى « عاصفة أخرى جائحة من المبادىء . . تهب فتقيم ما وقع » . ويتساءل الحكيم « كيف تأتى العاصفة المباركة ؟ » ويجيب بأنها لا تأتى بغير « اعداد واستعداد » يستلزمان جهادا طويلا و « حركة وطنية مجيدة » كتلك التى فتحت النافذة لثورة ١٩١٩ . وهنايأتى دور البيت والمدرسة حتى تتهيأ الظروف المناسبة لاحداث الثورة المباركة التى تقيم الوطن على أقدام الصحة والقوة والنظام » .

عند هذا الحدّ يستطيع من يريد أن يمسك بتلابيب النصّ ليقول أن صاحبه دون شك كان من آباء « الثورة المباركة » التى وقعت عام ١٩٥٢ م . غير أن النص الصريح فى ضرورة الثورة لا يقل صراحة فى ضرورة

الإعداد من نقطة البداية (البيت والمدرسة) وأن تكون « الحركة الوطنية المجيدة » هي الجسم السياسي لهذه الثورة . بل أن الحكيم يلفت نظرنا بقوة إلى ان نقده للنظام النيابي « لا يعني أني أطالب بإلغائه ، فزوال هذا النظام يفضي إلى مشكلات لا حل لها ، لأن هذا النظام ليس تدبيراً متعسفاً فرضته ارادة معينة في وقت معين ، وإنما هو نتيجة طبيعية لتطور فكرة السلطة الشرعية منذ فجر التاريخ » . إلى هذا الحد يؤصل الكاتب النظام النيابي ومفهوم الديمقراطية « والانتخاب على عيوبه هو الوسيلة التي لابد منها مادام الناس هم أصحاب الرأي في تنصيب حكامهم .. هذا النظام يصحح ذاته بذاته » .

* * *

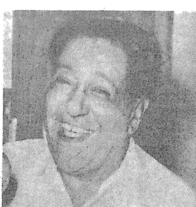
وفي ٢٠ مايو ١٩٤٠ نشر توفيق الحكيم نداء إلى الكتاب والمفكرين يناشدهم الوقوف معاً لصدّ الهجمة البربرية النازية المعادية للديمقراطية والفكر الحر « ولئن كان صوت اقدام الوحشية ، وهي تسحق الأمم الحرة لم يزعج بعد رجالنا السياسيين المتنابذين ، فإن نذير الدمار المسلط على شئون الفكر والروح كفيل أن يوحد جهود رجال الفكر وأن ينهضهم متساندين للدفاع بأقلامهم وقلوبهم عن حضارة ساهم اسلافهم في وضع احجارها الأولى » .

وفي اليوم التالي نشرت جريدة « المصري » تعليقاً مطوّلا جاء فيه « .. ونحسب دعوة الكاتب جماعة المفكرين إلى الدفاع عن الحرية الفكرية ضد الدكتاتورية قد جاءت ممن كان آخر الذين ينتظر منهم الحماسة الديمقراطية والحريات المقررة في الدساتير لأنه سبق ان طعن فيها وتحامل عليها » .

هذا التعليق من جريدة حزب الأغلبية الشعبية حينذاك يعني أن موقف الحكيم من قضية الديموقراطية في ذلك الوقت كان ملتبساً ، لأن المستفيد الوحيد من الهجوم المثالي على البرلمان والأحزاب والانتخابات هو الملك والاحتلال وأحزاب الأقليات الدستورية . وهذا الموقف الملتبس نفسه هو الذي يشجع البعض على اعتبار الحكيم من الآباء المفكرين لنظام ٢٣ يوليو ، وهم يقصدون تحديداً النظام المعادي للأحزاب .

توفيق الحكيم نشر في ٢٢ مايو ١٩٤٠ في جريدة « المصري » ذاتها رداً مطولاً كذلك جاء فيه :

د. محمد مندور



● « اني يوم انتقدت الديموقراطية ، لم أفعل أكثر من أولئك الكتاب الديمقراطيين الذين هبّوا في فرنسا وانجلترا يحملون على بعض مثالب هذا النظام مشبعين بروح الرغبة في علاج الداء وتقوية الضعف » .

● ولكن حين يتهدد النظام الديموقراطي في الصميم « تتلاشى الخلافات والانتقادات ولا يبقى لكل رجل حر أو صاحب قلم وفكر إلا أن ينهض ذائداً عن الديمقراطية ، ناسيا إلى حين مآخذها ، فهي النظام الوحيد الذي يستطيع أن يعيش في ظله فرد ذو كرامة » .

« إن الذي أؤمن به اذن وأدافع عنه هو الديمقوقراطية باعتبارها مبدأ انسانيا لا نظاماً سياسيا . الديمقراطية الموجودة في قلب كل انسان يقدر معنى حقوق الانسان ومعنى الحرية والكرامة والآدمية » .

ولذلك فإن توفيق الحكيم ينشر مقالاً في أول فبراير ١٩٤٧ يهاجم « الحلفاء » الذين يسمون انفسهم « العالم الحر » ، وهم استعماريون عنصريون ، لا يتركون المستعمرات بل يجددون من وسائل الاستعمار ، والغاية واحدة : استعباد الشعوب . ويتذكر الحكيم نداءه قبل سبع سنوات إلى رجال الفكر ويقول « يالها من خدعة » فقد أحس أنه دافع عن المبدأ وأن الحلفاء هم خونة المبادىء ، فقد كانوا « يحاربون من أجل غرض لا علاقة له بقيم انسانية ، ولا صلة له بمثل عليا » . كانت مأساة هيروشيما وناجازاكي قد أصابته بصدمة عاتية . وكان إصرار الانجليز على البقاء في مصر صدمة مماثلة .

ولكن ما علاقة ذلك بالديموقراطية في مصر ؟ لقد شعر الحكيم ان « النظام السياسي الراهن » حينذاك ، بما فيه حزب الأغلبية الشعبية ، لا يستطيع ان ينقذ البلاد . نظام معاهدة ١٩٣٦ (وقد اشتركت في توقيعها كل الأحزاب) مع الاحتلال برعاية الملك ، لن يحقق أي معنى للديموقراطية . كانت ضرورة تغيير النظام هي التي تحتل المكانة الأولى في الفكر « الثنائي » لمعادلة « النهضة » : الاستقلال .

ولم تكن الشخصية المصرية في أدب الحكيم إلا ابداعاً فنياً لهذا الاستقلال . ولم يكن الالتباس الديموقراطي في فكره إلا التباساً بين الشكل والمضمون في مفهوم الحكيم للنظام الجديد . وقد ايقن ان فساد النظام القائم في ذلك الوقت هو تفريغ الديموقراطية من محتوى ثورة ١٩١٩ . كان إجهاض الثورة هو تحويلها إلى حبر على ورق . وكان يرى متغيرات المشهد الاجتماعي تتسارع بأجيال جديدة من الشباب والمبادىء .

ولذلك كان المكبوت في فكره بين ١٩٣٨ و ١٩٤٥ هو استعادة التاريخ من مناف « الاطلاق » والتعميم ، واستكشاف المضمون الاجتماعي للديمقراطية ؛ لعل هذا المضمون يستكمل النقص أو يعيد الانسجام إلى « ديموقراطيته الملتبسة » .

في ١١ أكتوبر ١٩٤٧ راح يقول « لا أستطيع أن انضوي تحت لواء الشيوعية أو الرأسمالية ، فكلاهما مصيب وكلاهما مخطىء » . وكان ذلك كلاماً جديداً تماماً ، بل مستحيلاً تقريباً ، من كاتب ليس محسوباً في دائرة اليسار . وحدّد افكاره في هذه المسألة على النحو التالي :

« ان الثورة الروسيّة ليست سوى الشطر الآخر المكمل للثورة الفرنسية » . الثورة الفرنسية هي ثورة « حقوق الفرد » والثورة الروسية هي ثورة « حقوق المجتمع » . الثورة الفرنسية هي ثورة « حقوق المواطن » ، والثورة الروسية هي ثورة « حقوق الوطن » .

« الملكية والجمهورية تصلحان على السواء اطاراً للمحافظة على حقوق الانسان والمواطن . الملكية والجمهورية أيضا سواء في صلاحيتها اطارا للمحافظة على حقوق الجماعة والوطن » .

هذه الديباجة ، ان شئت ، هي ذروة اكتمال الثنائية التي توفق بين المتناقضات توفيقاً ينشد التكامل ؛ وليس التركيب . لقد تمكن الحكيم من أن يكتشف في ضوء المضمون الاجتماعي ما كان يحدس به من

نقص فى الديموقراطية الليبرالية ، وهذا ما وصل به إلى أقصى ما يستطيع الوصول إليه مفكر وطنى آنذاك : الثورة الروسية تتكامل مع الثورة الفرنسية ، ولذلك انعكاسات لابد منها على مفهوم الديموقراطية . والملكية كالجمهورية كلاهما يصلح اطاراً (لا مضمونا) لحقوق الفرد والجماعة والوطن . كان الحكيم يقول ذلك فى ظل النظام الملكى حيث تصبح المساواة مع النظام الجمهورى فى أى شىء جريمة . وكان الحكيم يقول ذلك وفى ذهنه أنظمة ملكية لا تهدر الدستور والقانون وأنظمة جمهورية (فى اسبانيا والبرتغال) فاشية الشكل والمضمون .

اذن ، فما يهم الحكيم هو البرنامج الذى ينتفع بالتكامل ، وان بقيت عقبات رئيسية فى سبيل التركيب ، هى التى ستصاحبه من التأييد المشروط لنظام يوليو إلى « عودة الوعى » بل ان غياب التركيب من مشروع النهضة الناصرية هو نفسه الذى سينتهى بها إلى الهزيمة .

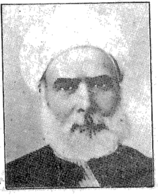
يقول فى برنامجه المتضمن فى مقال ١١ أكتوبر ١٩٤٧ انه يريد أن تتحقق فى بلاده :

١ - مجانية التعليم ومجانية التطبيب .
٢ - تقسيم الأرض إلى مناطق تعاونية يجرى فيها البذر والزرع والحرث والسماد والحصاد والدراس بآلات حديثة وخبرة علمية .

٣ - فرض الضرائب التصاعدية بقوة ، وحبذا لو أدارت الحكومة مرافق المياه والنور والمواصلات وغيرها حتى لا يكون لها غير ربح زهيد .
٤ - توفير المسكن الصالح والعمل للعاطل ، وفرض الحد الأدنى للأجر الذى يكفل للمواطن كيانه الداعم لكيان الوطن .
٥ - لا نطالب بالقضاء كلية على الرأسمالية ، ولا نتركها تمرح وحدها فى ثمرة الاستغلال ، ولكن نجعل للعمل شعاراً يواجه به رأس المال « استغلنى وأشركنى فى الربح » .

يختتم الحكيم هذا التصور بقوله « هذا تخطيط بسيط فيما أراه الآن فى هذا الأمر . . لست أحفل بما يمكن ان يسمى بين المذاهب . . حسبى أنه اتجاه أراه نافعا ميسور التنفيذ ، آمل أن يرى ضوء الشمس فى بلادنا ذات يوم » .

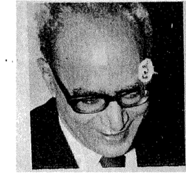
الأمام محمد عبده



هل هذا هو برنامج نظام يوليو ١٩٥٢ ؟

فى محاولة الجواب لابد من الاشارة إلى أن ما يسميه الحكيم « بالحركة الوطنية المجيدة » قد نادت بكل الأفكار والقيم والمبادىء التى أعلنت الثورة الناصرية عنها كفيلة بانجازها بدءاً من الاصلاح الزراعى إلى التصنيع إلى تأميم القناة إلى السد العالى ، مضافاً إلى ذلك ـ وقبل كل شىء ـ الجلاء والدستور والنظام الجمهورى . ليس هناك جديد على هذا الصعيد سوى ردود الافعال على الفعل الاستعمارى المتصل . وكانت أفكار الحكيم من بين الأفكار الوطنية ـ الاجتماعية المطروحة فى مصر طيلة سنوات الحرب الثانية ، وما بعدها .

لذلك ، فليس هناك مفكر واحد أو حزب معين يمكن القول بأنه وحده هو الأب الشرعى لنظام يوليو . كان سلامه موسى وطه حسين وتوفيق الحكيم وفتحى رضوان ومحمد مندور وعزيز المصرى وأحمد حسين وحسن البنا من آباء نظام يوليو . وكان الوفد والطليعة الوفدية والاخوان المسلمون والشيوعيون ومصر الفتاة والحزب الوطنى من آباء نظام يوليو .



د. لويس عوض

ولكن الذى حدث هو أن النظام الجديد اختار توفيق الحكيم ، بانقاذه أولاً من بطش وزيره اسماعيل القبانى الذى قرر فعلا فصل الحكيم كمدير لدار الكتب فى حركة التطهير ، فما كان من الثورة الا أن طردت الوزير . ثم يجرؤ الناقد أحمد رشدى صالح على نقد الحكيم فى « الجمهورية » فتصدر التعليمات إلى رئيس التحرير كامل الشناوى بوقف المقالات ، ويعلن عبد الناصر ـ بطل السويس فى ذلك الوقت ـ انه تأثر « بعودة الروح » ، ويمنح صاحبها أرفع وسام فى الدولة : قلادة النيل .

نظام يوليو هو الذى اختار الحكيم . ولقد اشتملت اجراءات النظام على « الثورة المباركة » « أو العاصفة المباركة » التى تنبأ بها الحكيم . ولكن الحكيم لم يتنبأ قط بالمقومات الجديدة لهذا النظام : العسكريون فى السلطة ، وما استتبعه ذلك من الغاء مبدأ الحزبية ، والغاء دور المعارضة ، وممارسة القمع . هنا حدث « الابتلاع » من جانب الحكم ، لم تعد هناك تعادلية ، وانما أصبح «الواحد الصحيح يساوى صفراً » .

ولكن الحكيم لم يستطع اعلان هذه النتيجة التى قررها فى « التعادلية » .

هل كانت هذه هى اللحظة التى غاب فيها الوعى ؟ ولماذا نفهم من هذه الكلمة معناها البسيط المباشر ولا ندرك ابعادها المحتملة؟ لماذا لا نفترض ان النظام المعرفى عند توفيق الحكيم قد حال فعلاً دون اتصاله بالوعى القادر على اتخاذ الموقف « المنسجم » من البداية إلى النهاية ؟ .

هل يكفى القول بأن الحكيم ابتلع « الطُعْم » الذى قدمه النظام له على طبق من الفضة ؟ وكيف نفسر حينئذ ان « اهمّ » اعمال الحكيم قد ظهرت خلال الحقبة الناصرية . هل شكلت هذه الأعمال « وعيا » مستقلا عن وعى صاحبها ؟ فأين ينتهى الوعى الزائف وأين يبدأ الوعى الصحيح ؟ أم أن هذه الأعمال قد كتبت وعيا آخر ؟ .

لا يجوز لنا ، أيّا كان الجواب ، ان نبسّط مقولة « الوعى » الذى غاب عن

الحكيم ، وكأنه كان نائماً أو منوّما حين كتب « أهم » أعماله الفكرية والفنية على السواء فى تلك الحقبة .

وإنما نستطيع أن نفترض أن الثنائية الكمية (مساواة القوة بالقوة والعدد بالعدد) الساكنة (بحجة التوازن والمقاومة الداخلية) قد وصلت بالحكيم والنظام ـ من طريقين مختلفين ـ إلى حائط مسدود .

هذا الحائط هو البنية المعرفية الثانية ـ بعد الثنائية ـ فى تكوين الحكيم وفكره .

إذا كان اكتشاف الحكيم للمضمون الاجتماعى قد أنقذ تفكيره « الديموقراطى » فى ضوء المتغيرات الوافدة على الخريطة الإجتماعية المصرية ، فإن مفهومه عن شخصية مصر لم يصل ـ كالثنائية الكمية الساكنة ـ إلى درجة « التركيب » مما شكل عائقاً بنيويا دون « الوعى الجديد » .

وهنا تبدو هزيمة ١٩٦٧ وكأنها غياب للتركيب من جانب النظام بتغييب الابداع الديموقراطى (والانعكاسات المترتبة على ذلك فى النظام السياسى) . بينما تبدو الهزيمة ذاتها وكأنها غياب للتركيب من جانب الحكيم بتغييب الابداع الحضارى لشخصية مصر القومية (والإنعكاسات المترتبة على ذلك فى النظام الاجتماعى) .

همزة الوصل بين غيبة الوعى عن النظام وغيبة الوعى عن الحكيم هى الطبقة الوسطى التى تسقط وعيها (ورؤ ياها ؟) فكانت الهزيمة بكل المقاييس هزيمتها أولاً ، ثم هزيمة أركان البناء الذى تأسس على وعيها ثانيا .

يستعين وعى هذه الطبقة بالتاريخ للخروج على التاريخ ، أى أنها تلجأ إلى النسبى التماساً للمطلق ، فيقول الحكيم « امة يزعمون انها حيّة منذ قرون ، ولا يرون قلبها العظيم بارزاً نحو السماء من بين رمال الجيزة . . لقد صنعت مصر قلبها بيدها ليعيش للأبد » . وهذا هو الهرم ، أول الثالوث فى صياغة « روح مصر » التى يتساءل فى عنوان ١٣ نوفمبر ١٩٤٨ عما إذا كانت قد ذهبت . ومن ثم يصبح لأبناء مصر جميعا « قلب واحد » هو قلب أوزوريس الذى لا يفتأ الحكيم يشير إليه منذ اقتبس عن كتاب الموتى ذلك المقطع الذى يتهدج فيه حوريس قائلا « انهض ، انهض ياأوزوريس » فيجيبه

جمال عبد الناصر



هذا « انى حى . . انى حى » . ثم يصل إلى حد القول ، استطراداً من « معجزة » الهرم : « ان هذا الشعب الذى نحسبه جاهلا يعلم اشياء كثيرة ، ولكنه يعلمها بقلبه لا بعقله . ان الحكمة العليا فى دمه ولا يعلم ، والقوة فى نفسه ولا يعلم . . هذا شعب قديم . . جىء بفلاّح من هؤلاء واخرج قلبه ، تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة ، من تجارب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدرى . . نعم ، هو يجهل ذلك ، ولكن هناك لحظات حرجة تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجاريب فتسعفه وهو لا يعلم من أين جاءته . . هذا يفسّر لنا تلك اللحظات من التاريخ التى فيها مصر تطفر طفرة مدهشة فى قليل من الوقت وتأتى بالأعاجيب فى طرفة عين ؟ كيف تستطيع ذلك ان لم تكن هى تجاريب الماضى قد صارت فى نفسها مصير الغريزة ؟ » .

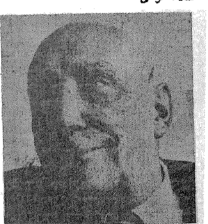
وهكذا ، فالثورة انفجار مكبوت تاريخى ينطلق من « مصر كلها » و « دون محرِّك » . وحين تبدو الأمور وكأن مصر نائمة أو أن بنيها يتناحرون ، فان الحكيم يرى أن « روح مصر الحقيقية لم تذهب » . وهى قد تنام احيانا حين « ينساها » اهلها « فلا يوقظونها » طالما « يتعدد الزعماء فيقودونها كلّ فى طريق » . وتظل فى « نومها » أو « بددها » أو « حيرتها » إلى أن يتيح لها « القدر » من « الظروف والرجال والأحداث » ما يدفعها إلى « وحدة الغاية والسبيل والقيادة . . عند ذلك « يرى العالم العجب ويصيح الناس ويهمس التاريخ : انظروا لقد تكررت المعجزة ، وعادت الروح » .

لنحاول أن نفرز النسبى من المطلق . أمامنا روح مصر وقلبها الواحد والقدر من المطلقات . ولكن هناك الزعماء والظروف والأحداث والنوم والتبدد والحيرة من النسبيات . وهى نسبيات تشير إلى « حركة » اجتماعية سياسية داخل التاريخ وبفضله . ولكن الحكيم لا يرى من هذا التاريخ سوى الماضى المستمر الثابت : الهرم الذى يقاوم الزمن كأنه خارج التاريخ . وكأن الحاضر الوحيد الذى رآه الكاتب (ثورة ١٩١٩) يجد شرعيته الوحيدة فى المطلق ، ومن ثم فهى ثورة لم تمت لأن مصر لا تموت . وهو يضمر « الطبقة الوسطى » التى اصبحت من الآن فصاعداً هى مصر .

هذا الاختيار للهرم والاضمار للطبقة الوسطى ، يشق بنا الطريق إلى العائق المعرفى فى وجه ثنائية النهضة عند الحكيم ، حيث العلاقة بين الدولة والسلطة . لقد تحوّل الهرم فى « وعى الكاتب وطبقته من قبر ملكى إلى « قلب مصر » . . والقلب يحيا بالزفير والشهيق ، وكذلك الهرم تقوم قاعدته على أساس « الأخذ والعطاء » ، وهو « قانون التماسك والاتصال فى حياة الفرد والمجتمع » . والتشابه هو شرط هذا القانون ، والاختلاف هو الشرط الثانى ، أو انهما وجهان لعملة واحدة . هاهنا اذن قوام التناسق : التشابه لا كل التشابه ، والاختلاف لا كل الاختلاف . لذلك لا يتردد الحكيم عن القول فى أحدى رسائله عام ١٩٣٣ إلى طه حسين « ان مصر والعرب نقيضان » . وقد ضم هذه الرسالة إلى كتابه « تحت شمس الفكر » . وها هو يفصح عن المدلول فى سياق المقارنة بين الجمال الخفى فى بناء الأهرام الذى يدفع إلى الصلاة ، وبين الجمال الزخرفى الخارجى فى الفن العربى الذى يدفع إلى التلذذ .

الهرم اذن هو الخطاب المصرى الأول فى مقاومة الزمن . ومن ثم فهو النصّ غير الآنى الذى يتمتع بصيرورة التاريخ والراهن معاً . انه تحقق الدولة والسلطة فى اتحاد المطلق النسبى لذلك يرتبط الهرم بأطروحة البعث بعد الموت وهو البعث المؤكد ، حيث يقهر الانسان الزمن ، ولكنه البعث المفاجىء فى أى وقت . ومن

سلامة موسى



هـذا المصدر تبلورت لـدى الحكيم فكرة الطفرة فى حياة مصر ونومها ، فهـو ليس موتا بل نوماً يوقظها منه « القدر » : الذى هو الظروف والأحداث والرجـال . وهو بعث فى عالمنا لأنه عالم آخر . ليس هناك عالم آخر عند المصرى القديم ، والا كان قد ابتنى هرمه فى السماء كالمسيح القـائل « مملكتى ليست من هذا العالم » . والبعث على هذه الأرض يعنى الاستمرارية رغم الموت « الظاهرى » . والحضور الطاغى لضخامة الهرم هو البنية المعرفيـة المتعددة الانساق لحضور الدولة .

والسلطة باقية خـارج الهرم وداخله ، ولكنها بالتحنيط هى السلْطة المؤجلة ، فالتحنيط بعد الهرم هو البنية المعرفية الثانية فى مثلث « الوعى » بالعلاقة بين الدولـة والسلطة . يقول الحكيم فى المرجع السابق نفسـه « التحنيط اختراع ولـدته ضـرورة الدفاع فى تلك الحرب الضروس » ضـد الزمن ـــ انه يعنى الشخصانية المباشرة ، فليس هنـاك توكيـل أو نيابـة لأحـد عن شخص آخر ، فمن يتم تحنيطه هو الذى سيبعث لا غيره . ويوضـع الطعـام إلى جانبه لأنه سيقوم جائعاً . ومعنى ذلك أن الزمن مستمر فى حربه مع هذا « الميت » أى النائم أو المرتحل على نحو غامض يجوع فيـه الانسان كـما كان وهـو على « قيـد » الحياة . وكما أن أحداً لا ينوب عن أحد ، كذلك فالتحنيط ليس رمزاً ، انه الواقـع العيانى .

وليست صدفة أن بناء الهرم وكيمياء التحنيط مـــازالا من « أســرار » مصـــر القـديمـة . ولكن الحكيم يـراهـــا ـــ بالطبع ـــ من أسرار مصـر ذاتها ، قـديمة ومتجددة . انها أسرار الـدولة المستمرة والسلْطة المتغيرة ، أسرار اتحادهما وبقائهما والعلاقة الديناميـة بينهما ، وأيضـاً اسرار المـوت والانبعـاث فى « حيـاة » مصـر ولا أقـول فى تـاريخهـا طـالمـا ان الفـلاح المصرى فى وعى الحكيم يختزن تراكمات عشـرة آلاف سنـة من المعـرفـة . ولكن الحكيم يكتب أنها المعـرفـة المحـاصـرة بالدولة والسلْطة .

وهو ينفى هذه المعرفة خارج التاريخ حين يفصح عن البنيـة الثالثـة فى مركب الوعى الذى نحن بصـدده ، وهو النيـل « يحيا ويموت مرّة كل عام : موت وبعث ، وبعث ثم مـوت » ، و« من هـذا النيـل خرجت أساطير البعث ، وفى هذه الأرض الجميلة الـدائمـة الخصب نشـأت فكـرة الخلود » .

وقد قال الحكيم هـذه الكلمات منـذ حوالى نصف قرن ، ولم يضف إلى ما قاله شيئـاً بعد اقـامـة السـد العـالى وتـوقف الفيضان الذى أوحى إليـه بفكرة المـوت والحياة الدائمـين لمياه النهـر . لقد تمكن الانسـان من اختـزان الميـاه الفـائضـة واستغـلالهـا فى شئـون أخـرى كتـوليـد الكهرباء وتوسيع رقعة الأرض الزراعية . ولم يعد النيل يفيض ويجف مرة كل عام . وانما سكت وعى الحكيم عن الكلام المباح حول دور تنظيم الرى فى ادارة الحكـم ، أى علاقة « ماء الحياه » ـــ روح مصـر ـــ بديمومة الدولة وقبضة السلْطة .

لقد اهتم الحكيم بالتأكيد على أن مصر قبلت المسيحيـة والاسلام لأنهما يعترفان بالبعث « ولقد رفضت مصر دين اسرائيل لخلوّه من تلك الفكرة التى لا تعيش مصر بغيرها ، فالبعث هو نشيـد مصر الخـالد يغنيـه النّيل فى كـل عـام » . ولم يـذكـر الحكيم عيد وفاء النيل التذكارى ، وكان قدماء المصريين يحتفلون به احتفالا دمويا فيلقون بفتاة حقيقية يسمونها عروس النيل فى مياهه فداء له . ولم يبق من هذا العيد سـوى رموزه الاحتفـاليـة دون طقـوسـه القديمة ، ولكن الحكيم لم يذكره لأن فكرة الفداء تعيد تركيب النظام المعرفى لمسألـة العلاقة بين الدولة والسلطة .

(٥)

كانت هذه الصيـاغة لشخصية مصر هى أكمل وأنضج صياغة فكرية أبدعتها الـطبقة الـوسـطى المصـريـة بشـرائحهـا المختلفة منذ بداية صعودها فى العشرينات وحتى هزيمتها بين أواخر الستينات وبداية السبعينات . .

كـانت معادلـة النهضة قـد استنفدت كفـاحهـا لانجـاز الثـورة الـوطنيـة الديموقراطية ، وبـدت الناصرية وكـأنها طـوق النجاة لهـذه النهضـة بـاضـافيتهـا الحـاسمتـين للبعـد العـربى والبعـد الاجتمـاعى إلى مضمون هـذه الثـورة . ولكن الناصرية شيدت المدخل فقط إلى هـذا البناء ولم تستـطع قط استكمالـه ، فكـان انفصام عـرى الوحـدة المصريـة السورية عـام ١٩٦١ مقدمـة لما وقـع فى ١٩٦٧ . وكـذلـك كـانت نهاية الخـطة الخمسية الأولى للتنمية بـداية لمـا وقع فى ١٩٦٧ أيـضــاً . . ذلـك أن غيــاب الديموقراطية أو بتعبير أدق هزيمـة الصيغة الديموقراطية لنظام يوليـو دفعت البعدين العــربى والاجتمـاعى إلى التـراجـع ، والعـودة إلى نقطة البـداية : أى تحـريـر الأرض ، الأمر الذى أجهز على مشروع تطوير النهضـة وتثويـرها واتـاح الفرصـة كاملة لانقضاض قوى الثورة المضادة .

كـان تـوفيق الحكيم وحسـين فـوزى ولـويس عوض وغيـرهـم ممن حملوا لـواء الثنـائية النهضـويـة فى اطـار « شخصيـة مصـر » المـرتبـطة بـالمـاضى التـاريخى والجغرافيا المتوسطية ، أى بمصر القـديمة والحضارة الغربيـة ، قد ارتبطوا مع نظام يوليو فى صفقة غير معلنة بالسكـوت عن « البـعـد الـعـربى » و« الـصيـغـة الديموقراطية » . هذا السكوت هو الذى دعـاه تـوفيق الحكيم عـام ١٩٧٣ بغيبـة الوعى .

كانت مصر المصرية المرتبطة بالتحديث الغـربى هى مشـروع الـطبقـة الـوسـطى وحلمها الذى لم تحققه الثورة الناصرية . ولكنهـا عـلى الصعيـد الاقتـصـادى والاجتمـاعى كـانت تحقق ذاتهـا للمـرة الأولى تحقيقاً استراتيجيا . وغابت الصيغة الليبـرالية لأن طـلائع الثـورة قدمـوا من المؤسسة العسكرية ، ولأن وثوب شرائح الطبقة الوسطى إلى مؤسسات الدولة كان يستـدعى اشكالا متعـددة من الجـراحـة الادارية والسياسية .

وربما كان لويس عوض هو الوحيد من كبار مفكرى « مصـر المصريـة والحداثـة

الغربية » الذى دفع الثمن مرتين : بالخروج من الجامعة عام ١٩٥٤ ودخول المعتقل عام ١٩٥٩ . وكان أول عمل له بعد الإفراج عنه هو مسرحية « الراهب » التى لم يتراجع فيها عن أفكاره حول مصر الفكرة ومصر الثورة . ولكن لويس عوض مع توفيق الحكيم مع حسين فوزى (ونجيب محفوظ إلى حد ما) هم بعض الذين تربعوا على عرش السلْطة الثقافية فى مصر الناصرية التى لا يؤمنون ببعدها العربى ولا يقتنعون بصيغتها « الديموقراطية » . هذه المفارقة بين فكر هؤلاء والمكانة التى احتلوها فى النظام ، قد اثمرت عمليا (أهم) انتاجهم الأدبى كمّا وكيفا (وهو انتاج التأييد المشروط أو الولاء الناقص للثورة) . وفى الوقت نفسه كبتت « وعيهم » الحقيقى ، أو ما دعاه الحكيم بغيبة الوعى . كبتت « مصريتهم » و « ليبراليتهم » .

ثم وقع التقابل بين هزيمة النظام هزيمة الطبقة الوسطى أساساً ــ وبين هزيمتهم ، فبدا الأمر كما لو أنه هزيمة واحدة . ولكن الفرق بين الفكر والنظام ، على صعيد البنية المعرفية ، كان مأسويا حقا . . فبينما استطاع خصوم الثورة من داخل نظامها الانقضاض على السلْطة ، تمكن أصحاب رؤ يا مصر الجغرافية والتحديث الغربى من الوهم بأنهم أخيراً وجدوا أنفسهم فى « نظامهم » الصحيح الذى نادى بأن مصر هى حضارة الآلاف السبعة من السنين (وكان الحكيم قد قال عشرة ، وكلاهما خطأ فادح لأن التاريخ المكتوب لا يتجاوز الخمسة آلاف) . ونادى بالديموقراطية والانفتاح على الغرب . وشيئا فشيئا بدأ الاقتراب من اسرائيل . وهكذا وجد المؤمنون بمصر المصرية ــ الغربية أنفسهم فى « فخ » هذا النظام .

وفى البداية حين كان النظام يعلن عن هويته الناصرية كتب الحكيم بيانه الشهير الذى وقعت عليه جبهة من كتاب مصر عام ١٩٧٣ تطالب بحرية الفكر والتعبير . وبعدها بقليل كتب الحكيم « عودة الوعى » . وحين أقبل الصلح المنفرد مع العدو الاسرائيلى باركه الحكيم ، ثم عاد يلعنه حتى وفاته .

ماذا يعنى ذلك ؟

يعنى أن هذا « النظام » لم يكن فى أى وقت هو مشروع الطبقة الوسطى المصرية ، بل لعله المشروع المضاد لهذه الطبقة بكل شرائحها ، ولكن الوعى الجماعى الزائف الذى أعاد النظام انتاجه أوهما لبعض الوقت أنه « فارس الأمل » .

غير أن الهياكل الاجتماعية للطبقة المأسوية تختلف عن بناها المعرفية . ولقد ظهر للنظام الناصرى مفكروه ومنظروه من مدارس فكرية مختلفة ، ولكن الطبقة ذاتها التى أجاد النظام تطويعها لأيديولوجيته فى السياسة والتنظيم لم تعثر بعد جيل الحكيم وفوزى ومحفوظ وعوض وزكى نجيب محمود على ابنية فكرية ارقى تحافظ على الحلم مكبوتا حينا وسافرا حيناً آخر . ولم تكن صدفة ان المعارك لم تهدأ بين الحكيم وعوض ومحمود من جانب والسلفيين من جانب آخر ، لأن الحلم المكبوت فى الظل الناصرى قد اعلن عن نفسه اخيراً ولكن بعد فوات الأوان .

كان التاريخ قد عاد من المنفى وأعلن أنه لا يكرر نفسه ، وأضاف أن معادلة التوفيق الكمى بين ثنائيات معادلة النهضة قد سقطت . وليس الإرهاب السلفى الاّ كارهاب التغريب ، وجهان لعملة واحدة هى انتهاء مرحلة الصعود فى تاريخ الطبقة الوسطى المصرية ، وبالتالى انفصام عرى التوفيق بين نقائضها الفكرية .

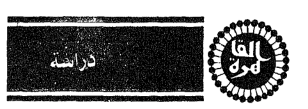
وكان التاريخ قد فرّ هاربا من منفى المطلقات وقال ان اعادة انتاج الوعى الزائف هى التى هيكلت شخصية مصر فى إطار شعرى ــ ميتافيزيقى يستهدف على ارض الواقع الابقاء على دولة السلْطة وان راوغ فى مسألة سلْطة الدولة بالقول ان


توفيق الحكيم

الدولة باقية والسلْطة متغيرة . وهى الأطروحة التى جذبت توفيق الحكيم وجيله من اصحاب الرؤ ية ذاتها إلى تعميم خبرة ثورة ١٩١٩ على كل مراحل التاريخ المصرى الحديث . وهى التى جذبته وجيله إلى « فقدان الوعى » الحقيقى بمقومات كل سلْطة وطبيعتها ورؤ ياها ، فأصبح الخلط بين الدولة والسلطة متعمداً فى اللاوعى . ومن هنا لا تصبح « الأنظمة » الاّ تجليات سلطوية مختلفة للدولة ذاتها ، التى هى مصر فى النهاية .

وقد يكون مسموحاً بالتمرد على السلطة ، ولكن فى الحدود التى لا تسمح بالتمرد على الدولة . وهكذا ، فإن التأييد المشروط الذى قدمه الحكيم وجيله للسلطة الناصرية ، كان الجزء الأول منه تأييداً للدولة والجزء الثانى شروطاً على السلْطة . ولكن التوحيد بينهما سمح عمليا للسلْطة المتغيرة ان تأكل الدولة الباقية . وغاب مفكر الطبقة الوسطى عن الوعى الشامل لهذه الطبقة وانتج أدبه فى ظل الوعى بسلطة الدولة . وكذلك كان الأمر فى التأييد غير المشروط للنظام الجديد ، فقد كان ادانة عضوية للتأييد السابق . ولذلك كان بيان الحكيم و « عودة الوعى » كتابا واحداً فى حقيقة الأمر ، لأنه توهم استمرارية الدولة والسلطة . واحتاج منه الأمر إلى عشر سنوات ليكتشف فى الثمانينات ان السلْطة الجديدة لها دولتها ، وانه لا ينتمى إلى هذه ولا إلى تلك .

سقطت الثنائيات فى العهد الناصرى ، وسقطت المطلقات فى العهد الذى تلاه . ولم تكن مأساة توفيق الحكيم كفرد ، بل مأساة طبقة ورؤ يا جيل كامل ، تحطمت آماله فى الجمع بين الحرية والعدل ؛ لأنه أراد أن يشيد معرفته من خارج التاريخ ولما حاول استعادة التاريخ كان الوعى قد توقف . . فلم يسأل الحكيم لمن الحكم ولمن المعارضة حتى نقيس التعادل والاختلال بالميزان الاجتماعى ، ولم يسأل دولة من وسلطة من حتى نعاين التوازن أو « الاستقرار » بالعين الاجتماعية . كان الاطلاق والتعميم ذروة الغاء الآخر وابتلاعه باسم « الكل فى واحد » . ولكن « الواحد الصحيح يساوى صفراً » . هذا القلق بين المطلق والنسبى هو المصدر الأول لتشاؤ م الحكيم ، وهو نفسه المصدر الأول لخصوبته التى انتجت أكثر من سبعين كتابا فى طليعة تراثنا الوطنى ◆



« عصفور الحكيم » بين الشرق والغرب

د . سامية أحمد أسعد

أكره الكتابة عن الأدباء والفنانين « بمناسبة » وفاتهم ، لا عتقادى الراسخ أن الأديب أو الفنان الذى تستلفت أعماله النظر يجب أن يُكتب عنه وهو حىّ . ولا ينطبق هذا بطبيعة الحال على كاتبنا الكبير توفيق الحكيم الذى نال حياً ، التكريم الذى يستحقه ، وبلغت شهرته الآفاق ، فى مصر وخارجها على حدّ سواء . ورغم هذا ، أخط هذه السطور اليوم لأ تحدث عن عمل من أعماله طالما أردت الحديث عنه ، وابراز ما فيه من فكر وفن وابتكار ، وأقصد به روايته « عصفور من الشرق » .

وتكون مؤلفات توفيق الحكيم عالما قائماً بذاته ، متعدد الدروب والطرقات ، ومتنوع السمات . فلم يترك الحكيم باباً من أبواب الأدب إلا وطرقه ، أو لوناً من ألوان الأدب إلا وتطرق اليه . فتنقل بين الرواية ، والمسرحية ، والمقال ، الخ . . . بل حاول أن يعقد زواجاً متكافئاً بين الرواية والمسرحية عندما كتب « بنك القلق » . واتسمت لغته النثرية بصفات شاعرية أكيدة ، وإن لم يكتب الشعر بمعنى الكلمة وتعرض لقضايا اللغة ، سواء لغة المسرح وما يجب أن تتميز به باعتبار النص المسرحى نصاً مقروءاً ومنطوقاً فى آن واحد ، أم ازدواجية اللغة العربية الموزعة بين العامية والفصحى ولابد من الاشارة إلى الشباب الدائم الذى نلمسه فى أدب الحكيم . فكاتب هذا الأدب لم يكف عن التطور ، وواكب انتقال الألوان الأدبية المختلفة من مرحلة إلى أخرى ، ولم يصب قط بالجمود ، بل ظل حياً كنظرته التى نقلتها لنا شاشات التلفزيون فى الآونة الأخيرة . ولا أبالغ إذا قلت إن هذه النظرة الحية تلخص شخصية توفيق الحكيم ومشوار حياته . . . . ولن أطرق باب عالم الحكيم الغنى ، لأن أقلاماً كثيرة سبقتنى إلى ذلك ، وسأكتفى بقراءة متواضعة « لعصفور من الشرق » ، أحاول من خلالها أن ألقى مزيداً من الضوء على شكل النص ومضمونه .

نشرت هذه الرواية عام ١٩٣٨ وهى تنتمى إلى اتجاه ساد الأدب العربى عامة والمصرى خاصة فى فترة معينة من تاريخه ، ويمكن أن يطلق عليه اسم « العلاقة بين الشرق والغرب » ، وأوحى بمؤلفات تعد علامات بارزة على طريق هذا الأدب ، منها « الأيام » وأديب (طه حسين) ، و« قنديل أم هاشم » (يحيى حقى) ، و« موسم الهجرة إلى الشمال » (الطيب صالح) ، « الحى اللاتينى » (سهيل إدريس) ، على سبيل المثال لا الحصر . وتجمع بين هذه الروايات سمة مشتركة : فهى تعكس بطريقة أو بأخرى تجربة ذاتية معاشة ، سواء اعتمدت شكل السيرة الذاتية أم الرواية الخيالية ، أو مزجت بينهما . كما أنها تصور دائماً بطلاً شرقياً يذهب إلى بلاد الغرب للدراسة ، وعادة ما يكون هذا البلد انجلترا أو فرنسا . وهناك ، يُصدم بعالم مختلف كل الاختلاف عن العالم الذى قدم منه ، مختلف فى قيمه ، وفكره ، وعاداته وتقاليده . وغالباً ما تلعب المرأة دوراً أساسياً فى هذه الصدمة . ومن ثَمّ ينشأ الصراع ، وتفرض على البطل ضرورة التكيف مع العالم الجديد الذى وفد إليه أو رفضه وأيا كان الموقف الذى يتخذه فهو لا يخلو أبداً من النبرة المأساوية . فأديب طه حسين يصاب بالجنون ، وبطل قنديل أم هاشم يختار الشرق ، لكن بعد تنقيته من الجهل والخرافات .

يلفت العنوان النظر منذ البداية ، ويوجه قراءتنا للنص . فهو يشير إلى « عصفور » أو طائر من الطيور المهاجرة من موطنها الأصلى . وهو قادم من « الشرق » حاملاً معه عالماً بأكمله ، بكل ما فيه من تراث ثقافى وفكرى ، وقيم ، وأخلاقيات ، وعادات ، الخ . . . . وفى الوقت الذى يشبه فيه الكاتب البطل بالعصفور ، يبرز الشرق كمعادل للغرب ، وطرف من طرفىْ الصراع الذى تتكون منه مادة الرواية . ويتصدر الرواية إهداء يبدو ، لأول وهلة ، وكأنه اهداء من توفيق الحكيم فقط ، ويقول فيه : « إلى حاميتى الطاهرة السيدة زنيب » ويتضح من خلال القراءة أن هذا الاهداء يمكن أن يكون صادراً من محسن ، بطل الرواية ، أيضاً فهو يذكر « السيدة »فى أكثر من موقع ويطلب حمايتها ، لا سيما فى اللحظات الحرجة القاسية التى يمر بها :

« كانت » السيدة هى التى تقلب له صفحات الكتب ، فيما خيل إليه ، وكانت هى التى تصبره وتشد عزيمته ، وهى التى كانت تجفف ـ بأناملها الرقيقة النقية ـ دموع حبه الأول ، وآلامه الأولى . . . إنه لم يكن وحيداً . . . آه . . . ما أقوى الانسان الذى يعتقد أن له صديقاً أو نصيراً من أهل السماء ! . . . إنه كان يحملها نصيبها من التبعات . . . إذا أخفق فى خطوة فإن « السيدة » هى التى تخلت عنه ، ولعلها أرادت هذا الاخفاق لحكمة لا يعلمها هو ، وإذا وضع أمله فى شىء اتجه اليها ضارعاً ، أن تقف إلى جانبه ، وتضم همسها إلى همسه ، وصوتها إلى صوته فى رجاء الله ! » . . . (ص ١٠٣) ويتضح من القراءة أن البطل محسن ليس سوى شخصية سبق أن ظهرت بنفس الاسم فى « عودة الروح » . ويربط الحكيم بين الروايتين عندما يتذكر محسن عمه سليماً ، وكيف كان يجلس ساعات طوالاً فى المقهى ، ينتظر ظهور حبيبته سنية من خلال المشربية وهكذا يتبع الكاتب ، وإن كان على نطاق ضيق ، تكنيكا سبقه اليه كثير من الروائيين الفرنسيين ، لاسيما بلزاك وزولا ، الذين

اظهروا ذات الشخصيات فى روايات متعاقبة .

وتنقسم « عصفور من الشرق » إلى عشرين فصلاً ، يحمل كل منها رقماً . وجدير بالذكر أن الفصلين السادس عشر والسابع عشر رسالتان ، كتب احداهما البطل محسن وأرسلها إلى حبيبته سوزى ، والأخرى كتبتها سوزى لمحسن . وفى هذا أيضاً ، لجأ الكاتب إلى تكنيك ازدهر فى الرواية الفرنسية فى القرن الثامن عشر واتبعه على سبيل المثال ماريفوه فى « حياة ماريان » ، ولاكلو فى « العلاقات الخطرة » ووفقاً لهذا التكنيك تتكون الرواية من الخطابات المتبادلة بين الشخصيات ، بدون أن يتدخل الكاتب كراوٍ أو معلق على الأحداث . والراوى فى « عصفور من الشرق » يتحدث بضمير الغائب « هو » ، عن محسن وتجربته الفرنسية وهكذا ، يباعد الكاتب بينه وبين البطل ، وإن كان هذا البطل يعيش فى الواقع ذات التجربة التى سبق أن عاشها الكاتب ، وتتحول مادة الرواية الحقيقية إلى مادة خيالية ، توجد مسافة بين الحكيم وتجربته الشخصية وسيرته الذاتية ، لاسيما أننا نشعر فى كل لحظة أن محسن هذا صورة طبق الأصل من توفيق الحكيم نفسه ، فى فترة معينة من فترات حياته .

وشخصيات هذه الرواية قليلة العدد نسبياً ، ويمكن تقسيمها ، حسب أهمية الدور الذى تلعبه إلى شخصيات رئيسية ، وأخرى ثانوية أو عَرَضية ، شأنها فى ذلك شأن شخصيات المسرحية وينفرد محسن بدور البطل ، فى حين يعتبر كل من أندريه ، وايفان ، وسوزى ، شخصية ثانوية . ولا يتوقف الحكيم طويلاً عند وصف الشخصيات ، ويكتفى بإبراز سمتها هذه أو تلك ها هو ذا محسن أو « الفتى » كما يسميه : « فتى نحيل الجسم ، أسود الثياب ، على رأسه قبعة سوداء » ، (ص ٨) ، واسع العينين ، عريض الشفاة ، وقدم الفتى لدراسة الحقوق والآداب ، ويأتى مراراً ذكر الكتب التى يعيش بينها . ورغم تعاطف الكاتب مع بطله ، لا يخلو حديثه عنه من النبرة الساخرة . على سبيل المثال ، قرر محسن يوماً الذهاب إلى اوبرا باريس ، واستأجر مقعداً فى الصفوف الأولى ، حيث لابد من الملابس الرسمية : « فاشترى صدر قميص منشي ابيض ، ربطه على صدره رباطاً وثيقاً ، بخيوط الدوبارة ، ثم أتى بأكمام منشاة ربطها كذلك حول معصميه ، وارتدى ملابسه العادية السوداء فوق هذا كله » (ص ٢٦) . وسوزى الفتاة التى أعجب بها محسن فتاة جميلة ، حلوة الصوت ، عيناها بلون الفيروز ، تبيع التذاكر فى مسرح « الأوديون » ، وتسكن بمفردها فى أحد الفنادق . أما اندريه ، صديق محسن ، فينتمى إلى طبقة العمال ، وكذلك زوجته ، وايفان الذى يتعرف عليه محسن بالصدفة ، وإذا كان الحكيم لا يتوقف طويلاً عند وصف الشخصيات ، فهو يحللها تحليلاً نفسياً دقيقاً عميقاً ، لا سيما محسن ، لأن كافة الأحداث تقدم من « وجهة نظرة » ، حسب قول تودوروف ، وإن لم يقم بدور الراوى . والعلاقة العاطفية التى تنشأ بين البطل وسوزى محور هذه الدراسة النفسية ، ويضاف اليها ما يشعر به هذا البطل الشرقى وهو فى عاصمة النور ، حيث الثقافة ، والفن ، والمسرح ، والموسيقى ، الخ . . .

والأحداث أيضاً قليلة نسبياً فى عصفور من الشرق . فى البداية ، نجد محسن وقد اشترك فى تشييع جنازة شخص لا يعرفه . ثم نعلم أنه مفتون بامرأة لا يعرف حتى اسمها ، ويتعرف عليها بعد أن تبعها إلى مسكنها ، وانتقاله إلى الفندق الذى تنزل فيه . وتدوم السعادة التى يعيشها على أرض « الواقع » بعد تركه عالم الخيال والسماء ، اسبوعين كاملين . وتأتى القطيعة ، بدون سبب معروف ، وإن كنا نفترض أنها الغيرة . بعد ذلك ، ينتقل محسن إلى فندق آخر ، يلتقى فيه بايفان ، العامل الروسى ، الاشتراكى ، الذى يموت وهو يحلم بالشرق ، مهد الحضارات ، والروحانيات . وهكذا نرى أن الحدث الرئيسى بمعنى الكلمة يقتصر على انتقال محسن إلى الفندق الذى تقيم فيه الفتاة ومغادرته له . ولابد من أن نلفت النظر إلى نهاية الرواية وطابعها الجديد المبتكر ففى الوقت الذى كان المتلقى قد اعتاد فيه الرواية ذات النهاية الواضحة المحددة ، سعيدة كانت أم مأساوية ، نرى أن الحكيم قد جعل لـ« عصفور من الشرق » « نهاية مفتوحة » فنحن لا ندرى ما الذى قرره محسن : هل يبقى فى باريس ، أم يعود إلى بلاده ؟ هل شفى نهائيا من حبه لسوزى أم لا ؟ ومع ذلك ، نشعر أن محسن عائد حتماً إلى بلاده ، إلى الشرق ، تنفيذاً لوصية صديقه ايفان الذى مات وهو يقول له : « سنذهب إلى الشرق ، أريد أن أرى جبل الزيتون ، وأن أشرب من ماء النيل ، وماء الفرات ، وماء زمزم . . » (ص ١٨٧) .

ولابد من أن نلفت النظر أيضاً إلى استخدام الكاتب « للفلاش باك » وتداعى الخواطر والأفكار كما سبق أن فعل مارسيل بروست فى « البحث عن الزمن المفقود » عندما بعث عوالم كاملة نتيجة لغمسه قطعة من الحلوى فى فنجان الشاى . وكان استخدام مثل هذا التكنيك جديداً آنذاك فى الرواية العربية . ففى الكنيسة ، يتذكر محسن المسجد : « دخل محسن الكنيسة ، ولم يكن قد دخل كنيسة قط ، ولا حضر صلاة ميت من أموات النصارى ، ولا رأى ما يجرى فيها من المواسم ، ولا ما يتبع من الطقوس فأحس برهبة وخيل إليه أنه باجتيازه العتبة قد ترك الأرض ، وارتقى إلى جو آخر ، له عبيره وله نوره ! . . هنا أيضا عين الخشوع وعين الشعور الذى كان يهز نفسه كلما دخل فى القاهرة مسجد السيدة زنيب . !! هنا أيضاً عين السكون وعين الظلام فى الأركان وعين النور الضئيل الهائم كالأرواح فى جو المكان ! . . . إن بيت الله هو بيت الله فى كل مكان وكل زمان . . . (ص ١٣) وأمام قدح من عصير البرتقال ، يتأمل لون الشراب ، ويتذكر حلماً رآه بالأمس ، ومن الحلم يتطرق إلى لون الدم ، الذى رآه فى بعض أيام ثورة ١٩١٩ . وهكذا يصبح الحاضر نقطة انطلاق نحو الماضى ، واسترجاعه .

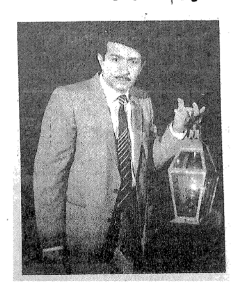
وتحتل قصة الحب بين محسن وسوزى ، وإن كان حباً من طرف واحداً ، جزءاً فقط من مساحة الرواية فالجزء الأكبر من الرواية يصور الحياة فى العاصمة الفرنسية آنذاك : باريس بمعالمها الرئيسية ، الكوميدى فرانسيز ، وتماثيلها ، ومفاهيمها التى يذكرها توفيق الحكيم بالاسم : « الدوم » ، « لا ريجانس » ، وكنائسها ؛ ولا يفوت محسن أن يعقد مقارنة بين ما يراه فى باريس وما سبق أن رآه فى القاهرة : فرؤيته لميدان الكوميدى فرانسيز ، والنافورة التى تتوسطه تجعله يقول : « إنى أتخيل نفسى الآن فى ميدان المسجد تجى السيدة زينب ! . . . وأتخيل هذه النافورة . . . ذلك السبيل بنوافذه ذات القضبان النحاسية » (ص ١٠) ويأسف محسن ــ الحكيم لهبوط السائحين الامريكان كالذباب على باريس ، نتيجة ، لانخفاض سعر الفرنك ، ويصفهم بأن « لا روح

فيهم ، ولا ذوق ، ولا ماضى ! إذا فتحت صدر الواحد منهم وجدت فى موضع القلب دولاراً . . . أنهم ليأتون إلى هذا العالم القديم حاسبين أنهم بالذهب يستطيعون أن يشتروا لأنفسهم ذوقاً ولبلادهم ماضياً . . » (ص ٢٠) ويقف محسن مشدوهاً أمام أوبرا باريس ، أحد آثار الحضارة الغربية الكبرى » ، حيث البذخ والاغراق فى الترف إلى حد الكفر والفجور والاستهتار » (ص ٢٦) ويرسم الحكيم الخلفية السياسية والاجتماعية التى تبرز أحداث روايته : عداء الفرنسيين والألمان ، وإن كان يرى أنه من الخطأ غرس البغضاء والكراهية فى نفوس الصغار ، أيا كانت الأسباب ، والصراع الناشىء بين الرأسمالية والاشتراكية التى « أمست بدعة من البدع يتبعها الناس مقلدين » ، والعلاقة بين أرباب العمل والعمال ، ومشكلة البطالة ، وارتباطها بزيادة عدد ساعات العمل ، وغياب الحياة الأسرية ، نتيجة لعمل الرجل والمرأة معاً طوال اليوم ؛ ويعلق الكاتب على هذه الأوضاع بقوله إن « عصر العبيد قد عاد من جديد » ويذكر ، ضمن أحداث الساعة آنذاك ، وصول وفد مصرى وطنى إلى باريس ، يطالب باستقلال البلاد ، أثناء انعقاد مؤتمر الصلح فى فرساى . واسترعى انتباه محسن تبادل القبلات علنا بين العشاق فى شوارع باريس وطرقاتها ، ويقول الحكيم فى هذا الصدد إنه « غير راض أن تعرض العواطف هذا العرض . . . فتبتذل وهى التى ينبغى أن تحفظ فى الصدور كما تحفظ اللآلىء فى « الأصداف » . . . (ص ٥٤) .

ورؤية توفيق الحكيم فى هذه الرواية رؤية ثنائية مزدوجة : الشرق والغرب ، مصر وفرنسا ، السماء والأرض ، الواقع والخيال ، الانسان والحيوان ، الخ . . . . يظل محسن فى عالم الحلم ، والتأمل ، والسماء ، إلى أن يصطدم بأرض الواقع ، الذى تنقله اليه سوزى . والحديث عن الخيال والواقع لا ينفصل عن الحديث عن الشرق والغرب ، الذى يجرى أساساً على لسان العامل الاشتراكى الفقير ايفان :

« إن أنبياء الشرق قد فهموا أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض ، وأنه ليس فى مقدورهم تقسيم مملكة الأرض ، بين الأغنياء والفقراء ، فأدخلوا فى القسمة « مملكة السماء » ، وجعلوا أساس التوزيع بين الناس « الأرض والسماء » معاً : . . . .

لقطة من فيلم « عصفور من الشرق »



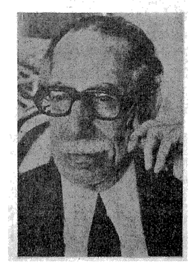
ولو استمرت هذه المبادىء وبقيت هذه العقائد حتى اليوم ، لما غلى العالم كله فى هذا الأتون المضطرم ، ولكن « الغرب » أراد هو أيضاً أن يكون له انبياؤه « الذين يعالجون المشكلة على ضوء جديد » ، وكان هذا الضوء منبعثاً هذه المرة ، من باطن الأرض ، لا آتياً من أعالى السماء . . . هو ضوء العلم الحديث . . . » (ص ٨٣ ، ٨٤) ، ويدين الحكيم اشتراكية ماركس التى أدت إلى الصراع بين الطبقات ، وغلبت المادة على الروح ، أو بعبارة أخرى ، الأرض على السماء ، فى حين ألقى أنبياء الشرق « زهرة الصبر والأمل فى النفوس ، يوم قالوا للناس : « لا تتهالكوا على الأرض ، ليست الأرض كل شىء ! . . . إن هنالك شيئاً آخر غير الأرض ، سيكون لكم شىء آخر يدخل فى التوزيع ! . . . إن الانسان لا يحيا من أجل الخبز ، كما إنه لا يعيش من أجل الخبز وحده . . . آه ! . . . إن انبياء الشرق هم العباقرة حقاً ! . (ص ٨٥) واستطاع البشر أن يعيشوا فى العالم الذى جاء به أنبياء الشرق حياة أغنى وأحفل من حياة الواقع : « إن المعجزة الحقيقية التى جاءوا بها هى أنهم قدموا للناس عالماً آخر عامراً بسكان من ملائكة ذوات أجنحة جميلة بيضاء ، زاخراً بجنات فيها أنهار من التبر ، وأشجار من الزمرد . . . » (ص ١٠٠) . وعندما حاول أنبياء الغرب أن ينشئوا عالماً مماثلاً ، أنشأوا عالماً الخيال فيه « مرتب بيد المنطق »

و« مزين بنظريات العلم والفلسفة » وبدأ ضياع الغرب الفعلى عندما أفاق من الحلم ونزل إلى عالم الواقع والمادة . وفى محاولته تقليد الشرق ، أخرج الغرب للعالم ديانات جديدة حلت محل الديانات القديمة : فأصبحت الماركسية مسيحية اليوم ، وأصبحت الفاشية إسلام العصر الحديث .

تلك هى الصورة التى يقدمها الحكيم على لسان ايفان للشرق والغرب اليوم . وجدير بالملاحظة أن رؤية الحكيم تتسم فى المقام الأول بالجدلية : فهو لا يدين الغرب إدانة تامة ، ولا ينحاز للشرق انحيازاً تاماً فالغرب صاحب حضارة حديثة تستحق التقدير والاعجاب لما أتت به من اكتشافات واختراعات ، وتقدم . والحكيم معجب كل الاعجاب بهذه الحضارة ، لا سيما ما أدخلته على الثقافة والعلوم والفنون من ازدهار ونماء . وفى الوقت نفسه لا يغيب عنه ما فيها من نزعة مادية ، وعيوب ونقائص . والشرق ، مهد الحضارات والديانات القديمة ، التى غلبت الروح على المادة ، هو العالم المنشود الذى يحلم به ايفان ويدافع عنه . لكن « العصفور » الشرقى يرى بوضوح ما طرأ على الشرق من تغيير ، لا سيما محاولته تقليد الغرب : « إن ثياب الشرق الجميلة النبيلة هى اليوم خليط عجيب من الثياب الأوروبية ، يثير منظره الضحك ، كما يثيره منظر قردة اختطفت ملابس سائحين من مختلفى الأجناس ، وصعدت بها فوق شجرة ترتديها ، وتقلد حركات أصحابها » (ص ١٨٩) . ولم يعد هناك نبع صاف ؛ ولعل الحل فى إيجاد توازن بين الشرق والغرب ، والتحاور بينهما ، واختيار الشرق لما يلائمه من النماذج الغربية ، والعكس صحيح .

هكذا طرح توفيق الحكيم ، فى إطار روائى وفى عام ١٩٣٨ قضية هامة ما تزال تثير النقاش والجدل وقد أشرف القرن العشرين على الانتهاء ، وركز على جانبها الفكرى كعادته فى كل أعماله ، واقترح حلاً مناسباً لهذه المعادلة الصعبة : الشرق أو الغرب ؟ واهتدى ، بحس فنى أكيد ، إلى بعض الاساليب التكنيكية الجديدة فى المعالجة الروائية . وجاءت « عصفور من الشرق » ، وكأنها أيضاً صفحة من أدب الرحلات ، تتحدث عن حياة الفرنسيين فى باريس ، فى فترة زمنية محددة ، وتؤكد أيضاً مدى تأثر الحكيم بالثقافة الفرنسية ، الغربية ومدى تمسكه بجذوره الشرقية العميقة ◆

دراسة



آراء الحكيم فى الأدب والفن

الحرية والتجديد فى الفكر والابداع

نبيل فرج

عـرف تـوفيق الحكيم (١٨٩٨ ـ ١٩٨٧) فى حياتنا الثقافية ، ككاتب رائد فى المسرح ، والرواية ، والقصة القصيرة . وعلى كثرة المقالات والدراسات والكتب التى تناولت أدبه ، لم يلتفت أحد من النقاد إلى كتاباتـه النقديـة ، وأحاديثـه ، ورسائله ، ومقدمات كتبه ، ومذكراته ، وتعليقاته .. الخ التى تتضمن أفكاره وتأملاته وخواطره فى الأدب والفن والحياة ، التى صدر عنها إبداعه الفنى .. هذا الابداع الذى ساير حركة المجتمع والعصر ، دون أن يبتعد عن جوهرهما الثابت ، أو المبدأ العام الذى ينتظمها .

ولهذه الأفكار والتأملات والخواطر التى تتناثر فى هذه الكتابات على اختلافها والتى قـد تكون الأحـاديث فيهـا أكـثر نبضـاً بالجرأة ـ أهميتها البالغة فى فهم انتاجه الفنى الذى لا غنى عنه لمن يريد أن يضع يده على الخيوط الأساسية الدقيقة التى يتشكل منها هذا الانتاج الغزير ، الذى خضع لتطورات شتى .

ولا شك أن هذه القـراءة النقديـة لآثار الحكيم كلها ستصحح أو تفسـر الكثير مما يقال عن الحكيم ، من أنه « أديب البـرج العاجى » ، أو «راهب الفكر» ، أو «عـدو المرأة » . .

إن أى مراجعة لهذه الصفحات التى تدل على اطلاع واسع فى التراث الانسانى قديمه وحديثه ، وعـلى إلمام كبير بفروع التعبير المختلفة من آداب وفنون وعلوم وفلسفات ، وصفه الحكيم فى « زهرة العمر » بأنه شراهة إلى المعرفة (كتاب الهلال ، فبراير ١٩٥٥ ، ص ١٩) ـ قد تعكس الصورة الشائعة عنه من النقيض إلى النقيض ، وتقـدم الأدلـة القاطعة بأنه ، بفضل رسوخ قدمه فى الثقافة والعصر ، أديب الحياة ، المهموم بمشاكلها الاجتمـاعيـة والانسـانيـة ـ سـواء اتفقنـا أو اختلفنـا معه ـ المدرك لتقنيات فنه ، المحب للمرأة والمؤمن بأنها قد تكون ـ فى مـراحـل معينـة من تـطورنـا الاجتمـاعى والسيـاسى ـ أكثر قـدرة من الرجـل على الكفاح والصمود .

فإذا أردنا أن نمتحن ، على سبيل المثال ، بعض هذه المواقف من خـلال أحاديثـه ، سنجد الحكيم يقول فى حديثه الطويل الذى أجراه معه فؤاد دواره فى كتابه « عشرة أدباء يتحـدثـون » (دار الفكـر ، ط ٢ ، ص ٥٥) ، رداً على فكرة البرج العاجى :

« ما من فنان أيا كان يمكن أن يتنصل من مسئوليته نحو عصره ومجتمعه . وأنا شخصياً لا أستطيع أن أتصور فنانا بهذا الشكل فى عصرنا الحاضر »

وعن مقولة « راهب الفكـر » وما تعنيـه من عـزلة وشـرود وهيام فى مـروج الخيال أو وديانه السحيقة ، يقول الحكيم فى كتابه « فن الأدب » (المـطبعـة النمـوذجيـة ، ١٩٥٢ ، ص ٢٥٣) :

« الفكر صحو لا نوم ، وان المفكر هـو أشد الناس يقظة ، لأنه يجب أن يرى للناس مـا لم يـروا .. وأن يـبصـرهـم بمـا لم يبصـروا ... وأن ينبههم ويهـديهم وهـو مكتمـل العقل ، متفتق الـذهن ، متسـع الأفق والحيلة والمعرفة والتجاريب » .

ولن نعـدم أن نجد فى هـذه الكتابـات والأحـاديث مـا يشيـد فيها بـالمرأة وينم عن

دورها الكبير فى الحياة وهكذا بالنسبة لسائر المواقف . علينا ألا نتجاهل ما جاء فى كتاباته النظرية وأقواله ، ولا نقبل ما أشاعه عن نفسه من أساليب الدعاية ، أو أشاعته الصحافة عنه .

وتوفيق الحكيم ، بهذه الكتابات المختلفة والأحاديث ، لا يختلف عن أدباء العالم الكبار ، الذين لهم آراء نقدية مدونة ، بالغة النضج ، ترد فى كتبهم وأحاديثهم ورسائلهم (كما يمكن أن ترد فى صميم أعمالهم الفنية) ، سواء قصدوا إلى ذلك قصدا ، أو كانت مجرد مناسبة عرضت ، ولكنها تعد ، فى الحالتين ، بمثابة مصادر تكميلية ، إن لم تكن رئيسية ، تساعد النقاد على فهم أدبهم ، وتحديد مواقفهم .

ذلك أن كل فنان كبير يطوى فى صدره ناقداً على نفس المستوى ، يثرى موهبته الفكرية ، دون أن يخرج به عن دائرة الفن .

وفى هذا المقال لن نتجول فى كتب وأحاديث توفيق الحكيم ، وما أكثرها ، بل سنقف عند كتاب يعلن عنوانه انه كتاب نقدى ، ولو على المستوى النظرى ، وهو « فن الأدب » الذى صدر والحكيم تجاوز الخمسين من عمره ، وهى السن التى تمثل قمة نضوج الكاتب ، واستقرار رؤياه الفنية وقيمه الأدبية ، على أن نستكمل بعد ذلك أبعاد رؤيته النقدية فى كتبه الأخرى ، التى لا تختص بالنقد ، وإنما تنبث فى تضاعيفها ، إلا أنها تفصح عن معتقداته الأدبية والفنية بأجلى بيان .

ومن البداية لابد من الاشارة إلى أن نقد الحكيم لا يتعدى النقد الانطباعى الشخصى . ولا أظن أنه ادعى أكثر من ذلك . ومعظم هذا النقد يحلق فى فلك القضايا العامة . ويرجع اهتمامنا به ــ كما سبق ــ إلى ما يلقيه من أضواء على أعماله نفسها ، التى يصعب وضعها فى مدرسة محددة ، أو فى اتجاه معين .

ولعل أول ما يمكن ملاحظته فى هذا الصدد ، ايمان الحكيم الوطيد بأن الخلق ينشأ من المادة ، ويعنى به الموضوع ، وأن الفن تعبير عن الحياة . وعلى هذا الأساس قد تتفق المادة ــ الموضوع ــ بين عدد من المبدعين ، ولكن يظل لكل عمل خاصية الخلق التى يتفرد بها ، لأن المعول ، عنده ، فى عنصر الخلق الجديد ، ومناطه قوة البناء ، ودقة التركيب ، وأحكام التناسق ، والتركيز الشديد الذى يحدث التأثير . أما الموضوع ، أو الحكاية ، فليست بذى خطر .

يؤكد هذا المفهوم أن بين المبدعين من يختار موضوعا باليا من كثرة التناول ومع ذلك يتألق العمل الفنى بالخلق والابتكار الجديدين .

أما الأعمال المخترعة ، التى لا سند لها من المادة أو الواقع ، مثل شخصيات روكامبول وأرسين لوبين وطرزان ، فينعتها الحكيم بعدم الصدق والافتعال ، ولا يحفل بها ، ولا يدرجها فى نطاق الأدب . وهذا دليل على عمق جذوره فى الأرض ، وتمسكه ، فى كل أعماله ، بالغاية الاجتماعية أو القومية أو الشعبية ، اذ لا فن ، فى تقديره ، منفصل عن الحياة . وبقدر هذا الاتصال أو الارتباط بالأرض والحياة ، يكون عمق أثره فى أهل الزمن والوطن ، وفى كل زمن ووطن .

ولكن علينا أن نفهم هذا الارتباط فى طاقة الروح المبدعة ، الواثقة بنفسها ، التى تترقرق فى العمل الفنى ، وليس فى مجرد الشكل الخارجى .

وفى كتاب الحكيم الذى بين أيدينا ، « فن الأدب » ، يتهكم على الذين يكتبون على قصصهم « قصة مصرية » ، ويصبغونها بالألوان المحلية الصارخة ، تحت تأثير مركب النقص ، أو الخوف الذى لا مبرر له ، قائلا أن المصرية الحقة ــ التى دفع اليها هاتيك الأيام يقظة الشعور القومى ــ تطبع بخاتمها الموضوعات التى تتناولها ، أيا كانت ، ولو كانت موضوعات أجنبية ، ويضرب الحكيم مثلا بشكسبير الذى نقل فى مسرحه عددا من الموضوعات والأساطير الايطالية والدانمركية والشرقية ، ولم يؤثر ذلك على طابعه الانجليزى .

غير أنه ، من جهة ثانية ، يرى أن البيئة التى ينشأ فيها الكاتب أو الفنان ، فى بلادنا ، لا تساعد على التفرد والابتكار ، نتيجة ما يسودها من صراع القوى والضعف ، وجذب الأجسام الكبيرة للصغيرة . فالآباء يفقأون عيون الأبناء ، لكى يروا بغير عيونهم ، ويسموا الأشياء بالأسماء التى وضعت لها من قبل .

ولقب الفنان أو الشاعر المبتكر ، عند الحكيم ، لا يستحقه إلا من سلم من هذا المصير ، وتكشفت له نفسه الخاصة ، وحققها بالجدة السحرية .

لهذا دعا الحكيم الى تحطيم الذرة فى الأدب ، على غرار تحطيمها فى العلم ، وتحرير النواة « الفرد » من اسارها ، وانطلاقه بعيدا خارج الجاذبية ، حتى تبرز شخصيات الأدباء والفنانين كعباقرة ، لهم منطقهم الخاص ، الذى لا يتقيد بأى نظر سائد ، ولا يخضع لأى تأثير .

عندئذ يصبح حتى للمحاكاة أصالتها الخاصة غير المطموسة ، ويصبح للأصالة أيضا ، حتى وهى تقلد ، طابعها المتميز بذاته ، ومنطقها الخاص .

ان الكاتب العظيم ، عند الحكيم ، مثل الفاتح العظيم اذا وقع على أرض ليست له ، أخضعها لسلطانه ، ووضع عليها راية عبقريته

بنفس هذه الرؤية الأصيلة المحددة ، يأخذ الحكيم على الأدب العربى القديم اقتصاره فى النثر على الرسائل والمقامات ، وخلوه من الأشكال الفنية الأخرى ، رغم استيعاب الحضارة الاسلامية الزاهرة للحضارات السابقة عليها فى الفنون المختلفة ، وفى مقدمتها العمارة . ويأخذ على لغة هذا النثر أغراقه بالوشى اللفظى ، بما لا يدع مجالا للتعمق والتحليل ، نتيجة هذه العناية الزائدة باللغة . كما يرى فى الرسائل والمقامات جموداً وتكلفاً .

ولأن هذا الأدب الرسمى لم ينزل إلى الحياة الشعبية ، ليصور ما يجيش فيها من أحاسيس ، وما يهيج فيها من خيال ، ظهر ، عوضا عنه الأدب الشعبى ، الذى

يبدعه أدباء من الشعب ، يتمتعون بالسليقة الفنية ، وروح الخلق .

يقول الحكيم فى كتابه « زهرة العمر » ص ١٤٠ ، مؤكدا هذا المعنى :

« فما ظهور الأدب الشعبى أحيانا إلا علامة قصور أو تقصير من الأدب الرسمى . أو صرخة احتجاج على جمود الفصحاء . . . هكذا ظهر القصص الشعبى فى صورة عنترة ومجنون ليلى وكثير عزة . . . الخ . . . وسارت الحضارة الاسلامية فسار معها الأدب الخيالى الاجتماعى الشعبى فاذا نحن أمام عمل فنى رائع هو « ألف ليلة وليلة » .

ومع هذا فلا يستثنى الحكيم ، من هذا الحكم ، إلا أديب العربية الأكبر الجاحظ ، لأنه « نزل » ـ ولهذه الكلمة دلالتها على استعلاء الأدب العربى على الواقع ـ الى الشعب وكنوزه « يصور أسواقه وبخلاءه ولصوصه وتجاره وشعراءه وخبثاءه فى أسلوب بسيط » ص ٢٤ . . ونجد هذه العبارة ، بنصها الحرفى ، فى « زهرة العمر » ص ١٤١ .

يرى الحكيم أن هذا الاتجاه التصويرى فى النثر ، الذى يمثله الجاحظ ، معتمدا على الأسلوب السهل المرن ، الذى لا يكون الأدب فيه مرادفا للغة والتصنع ، ويلقى بثقله كله على الحياة الشعبية ، لا على الكتب وحدها ـ هذا الاتجاه هو الذى غدا فى مصر صفة الأدب الحديث ، منذ الحرب العالمية الأولى إلى جانب استلهامه الأدب الشعبى القديم ، وفى مقدمة « الف ليلة وليلة » ، وتأثره الواضح بالآداب العالمية عن طريق الاغتراف من كل ينابيع الفكر والثقافة الكاملة ، التى تربى الملكات .

واللغة المسرحية عند الحكيم كائن حى متجدد متطور ، تتجاوز مجرد الأداة ، لتصبح جزءا من نسيج المسرحية ، ألد أعدائها الاطالة والحشو والتنميق . انها ترتبط بموضوعها ببساطة وبلا تصنع . فاذا كتبت بالفصحى مسرحية عصرية ، تنهض على شخصيات شعبية كان ذلك فعلا خادعا مضللا ، يقع على حساب الدقة فى التصوير ، والصدق فى التلوين .

وعلى الرغم من أن نشأة الحكيم المسرحية كانت فى قلب الحياة الفنية ، وسط الموسيقيين والمغنين والعوالم والمشخصاتية ، وفى كواليس المسرح ، إلا أنه تحول من مسرح الفرجة الى مسرح القراءة ، أى إلى أدب المسرح الذى يقرأ لذاته وبذاته ، بحكم الطبقة الوجيهة التى ينتمى اليها ، فى بيئة تنظر إلى التشخيص بمعزل عن الأدب . وقد ندم الحكيم ، فى آخر حياته ، على هذا التحول ، لأن المسرح تمثيل أولاً .

ويمكن أن تجد البذور التى هيأت للحكيم هذا التحول فى التقدير الذى يكنه لشكسبير وموليير وجوته يقول عن أعمالهم فى ص ١٩٧ :

« استطاعت أن تبرز عوالم هائلة رائعة تقوم بنفسها بمجرد القراءة دون الالتجاء الى مسرح وممثلين » .

ومن القضايا الأثيرة التى تشغل الحكيم فى كتابه ، ونراها تتردد فى مسرحياته منذ « سليمان الحكيم » ١٩٤٣ ، قضية رسالة الأدب ازاء أزمة الانسانية ، التى تقدم وسائل القدرة والحرب والابادة على وسائل الحكمة والعقل ، داعيا الى تضامن المفكرين فى انحاء العالم لاقرار رسالة الحكمة التى تكبح طغيان القوة ، واعلاء جانب الروح لتتوازن مع نصرة المادة والحواس .

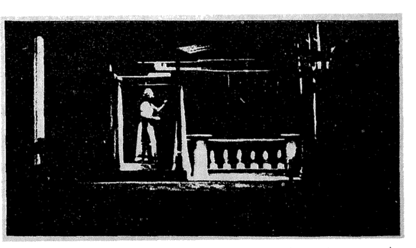
ولأن قضية الالتزام كانت ، فى غضون الحرب الكبرى الثانية وأعقابها ، مثارة على الساحة على مستوى العالم ، وهى قضية أساسية فى بلد محتل ، يعانى من التخلف والرجعية ، ويخوض المقاومة والتطلع الى حضارة العصر ، فما كان لكاتب مثل الحكيم أن يتجاهلها . وخلاصة رأيه أنه ضد الالتزام المفروض من خارج ذات الأديب أو الفنان ، ومع الالتزام النابع من أعماق نفسها ، كجزء من كيانها ، أو من طبيعتها ، وتفكيرهما ، وعقيدتها .

وغنى عن البيان أن هذا الموقف من ثمار ايمان الحكيم العميق بحرية الكاتب « فبغير حرية لا يكون أدب ولا فن » ص ٣٠٩ بل انه فى كتابه « وثائق من كواليس الأدباء » (كتاب اليوم ، فبراير ١٩٧٧ ، ص ١٢٠) يقول : « إن مستقبل مصر كله متوقف على ضمان حرية العقول والأفكار والحرية الضرورية لكل نهضة حقيقية » .

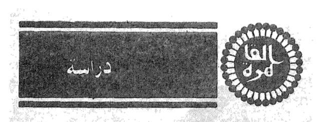
ومثل هذه الأقوال تفسر لنا تمسك الحكيم ، طوال حياته ، بعدم الانخراط فى سلك حزب أو هيئة أو تنظيم ، لئلا يفقد استقلاله فى الرأى ، وحريته فى النظر الى الأمور بلا قيد ، إلا ما يفرضه عليه قيد الموروث !

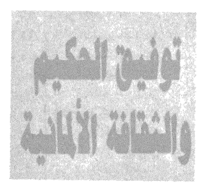
وجزع الانتماء عند الحكيم لا يقتصر على السياسة ، بل انه ينسحب على الفن أيضا ، منذ عفر جبينه به عند أقدام آلهته . فقد رفض الحكيم فى البداية ترشيحه لعضوية مجمع اللغة العربية ، لأن المجمع نشأ للمحافظة على اللغة العربية ، وهو ككاتب ، يستخدم العامية فى مسرحياته وقصصه ، يخشى أن تكون هذه العضوية حدا على حريته فى الكتابة باللغة التى يريدها ، ويعتقد أنها أقدر على خلق الأثر الفنى المعبر .

وفى ضوء مفهوم الحكيم للالتزام النابع من الذات ، وجزعه من الانتماء بكل أشكاله ، نستطيع أن نفسر صراع شخصياته المسرحية ضد القوى الخفية غير المنظورة ، المناهضة لهم ، التى تعترض حياتهم ، وتفت عضد ارادتهم الحرة ، مثل الزمن ، والمكان ، والغرائز ، والطبائع◆



مشهد من مسرحية « بيجماليون »





توفيق الحكيم والثقافة الألمانية

د. مصطفى ماهر



طالعت خبر وفاة أستاذنا الكبير توفيق الحكيم فى الصحف الألمانية فى الوقت الذى كنت فيه ألقى بدعوة من جامعة هايدلبرج العريقة محاضرات ترجمة الأدب العربى إلى الألمانية ، وعلاقة هذه الترجمة بالفلسفة الثقافية المصرية ، وأتحدث عن ترجمة الأدب الألمانى إلى العربية ، وأتحدث خاصة عن ترجمتى للجزء الثانى من « **الأيام** » لطه حسين التى ظهرت فى العام الماضى فى برلين ، ولقيت قبولا مشرفا . كنت فى هذا الاطار الكبير أتحدث أيضا عن توفيق الحكيم فهو واحد من عمالقة الفكر فى زماننا شارك مشاركة فعالة وأساسية فى صياغة فلسفتنا الثقافية المعاصرة ، وشارك فى الاستقبال الثقافى ، وشارك فى الابداع الفنى فى مجالات منزعة من الأدب ، وكان بفكره النظرى وانتاجه الأدبى والنقدى والفلسفى على الطريق بين الشرق والغرب ، بين مصر والعالم ، يأخذ ويعطى ، فهو قد عرف حقيقة العلاقة بين الثقافة والحضارة ، وحقيقة الصلة بين الثقافة المحلية والثقافة العالمية . فنحن بثقافتنا لا ننفصل عن الثقافة العالمية لأننا شاركنا فى صناعتها فى مراحل تطورها ، تارة بإسهام كبير ، وتارة أخرى بإسهام متواضع ، وما الثقافة العالمية بصورتها الحالية إلا خلاصة مشاركات العالم كله ، ونحن منه . ولهذا فإن علاقة التواصل بيننا وبين الآخرين علاقة بديهية .

ولتوفيق الحكيم مكانة مرموقة بين الألمان المهتمين بالثقافة العربية ، وأعماله تحظى باهتمام المستشرقين وبخاصة المتخصصين منهم فى العصور الحديثة . فليس غريبا أن يخرج أحد أئمة الاستشراق الألمانى المعاصر ، **الأستاذ الدكتور فريتس شتيبات** ، على جمهور القراء الألمان بمقال ممتاز عن توفيق الحكيم ، فما يليق – على حد قوله – أن يمر خبر وفاة هذا الأديب العظيم دون أن ننوه بأعماله . وظهر المقال فى عدد ٢ أغسطس ١٩٨٧ من جريدة « تاجسشبيجل » البرلينية ، بعنوان « **مؤسس المسرح العربى .. حول وفاة الأديب توفيق الحكيم** » – يقول الأستاذ **فريتس شتيبات** ، أستاذ كرسى الاستشراق فى جامعة برلين الحرة : « توفى واحد من شيوخ الأدب العربى الحديث الكبار ، الأديب المصرى توفيق الحكيم ، فى القاهرة – كما جاء بالأخبار منذ وقت قصير – وقد بلغ من العمر نحو خمسة وثمانين عاما ، وليس هناك من يعرف عمر توفيق الحكيم على وجه التحديد الدقيق ، لأنه كان حريصا على أن يحيط تاريخ ميلاده بهالة من الغموض . وتوفيق الحكيم يعتبر فى المقام الأول مؤسس المسرح العربى .

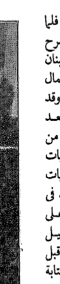
فعلى الرغم من أن الفن الشعبى فى منطقة الشرق الأدنى عرف دائما أرباب الفكاهة والتمثيل الصامت الذين كانوا يظهرون فى مشاهدة تمثيلية ، كما عرف خيال الظل ، إلا أن عصر الكلاسيكية فى الأدب

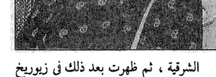
العربي لم ينشأ فيه فن مسرحى أدبى . فلما عرف العرب فى القرن التاسع عشر المسرح الأوروبى تحمسوا له سريعا ، وبدأوا فى لبنان ومصر بمسرحيات استندوا فيها إلى أعمال أوروبية - مثل كوميديات موليير - وقد حولوها إلى بيئة شرقية . ثم عرضوا بعد ذلك ترجمات مباشرة لمسرحيات أوروبية من ناحية وعرضوا من ناحية ثانية مسرحيات هزلية شعبية من نوع الفارْس ، ومسرحيات ميلودرامية ، وأوبريتات كانت تقصد فى المقام الأول إلى إمتاع الجمهور . وعلى الرغم من أن فن التمثيل بلغ بعد قليل مستوى محترماً إلا أن وقتاً طويلاً مضى قبل أن يبدأ كتّابٌ لهم مستواهم الأدبى فى الكتابة لهذه الوسيلة الجديدة المتمثلة فى المسرح .

وتحققت الانطلاقة عندما نشر توفيق الحكيم فى عام ١٩٣٣ مسرحية **« أهل الكهف »** التى تعتمد على قصة فتية أفسوس السبعة الذين ماتوا مئات من السنين ثم صحوا من نومهم الطويل ، وعادوا إلى عالم البشر من جديد ، وهى قصة مسيحية أصلاً ، وردت فى القرآن فأصبحت مألوفة إلى المسلمين . بنى الحكيم على قصة **« أهل الكهف »** مسرحية فلسفية رفيعة المستوى عالج فيها مشكلة الزمن ، وكان لها مغزاها بالنسبة لمجتمع يسعى إلى الاتصال بالتطور الحديث فى العالم . وأيا كان الأمر فقد أحدثت المسرحية أثراً هائلاً على المثقفين فقد كانت تلك المرة الأولى التى كتب فيها واحد منهم مسرحية هامة تضرب بجذورها فى



رسم الفنان الألمانى روجيه سيرفيه هذه الصورة وغيرها لتزدان بها صفحات الترجمة الألمانية لمجموعة من قصص توفيق الحكيم .





ثقافتهم ولا تقتبس من أوروبا . وفى عام **١٩٣٥ افتتح المسرح القومى المصرى الذى** تم تأسيسه عروضه بمسرحية **« أهل الكهف »** .

وشارك توفيق الحكيم فى الأدب **المسرحى العربى الوفير بأعمال كثيرة ألقى فيها على بساط المناقشة موضوعات هامة من بينها موضوعات سياسية ، وجرب دون ما كلل أساليب وقوالب جديدة وصلت إلى حد السريالية (فى يا طالع الشجرة التى صدرت فى عام ١٩٦٢) . وفى عام ١٩٥٣**عرضت مسرحيته **« بجماليون »** فى ترجمة ألمانية على مسرح **« الموتسارتيوم »** فى **زالتسبورج بالنمسا** .

كذلك وجد توفيق الحكيم حلاً لمشكلة عويصة تواجه المسرح العربى خاصة ، وتتمثل فى أن اللغة الدارجة العربية تتكون من لهجات لا تكاد تُفهم فى خارج بيئاتها ، أما اللغة الفصحى التى يفهمها المثقفون فى كل مكان فلا تستخدم فى الحياة اليومية فى أى مكان ، ولهذا فإن اللغة الفصحى تبدو غير طبيعية فى المسرحيات الواقعية . ولكن الحل الذى وجده توفيق الحكيم والذى أسماه اللغة الثالثة أو اللغة الوسطى فلم يفرض نفسه .

ويحتل توفيق الحكيم فى الأدب القصصى مكاناً هاماً أيضاً ، وتصور روايته **« عودة الروح »** معايشة شباب مصر لثورة سنة ١٩ . وتحمل هذه الرواية مثل رواية **« يوميات نائب فى الأرياف »** سمات من السيرة الذاتية للكاتب . وقد نقلت رواية **« يوميات نائب فى الأرياف »** إلى الألمانية فى عام ١٩٦١ ، بقلم هورست لوتار تيفيلايت وظهرت الترجمة أولا فى برلين الشرقية ، ثم ظهرت بعد ذلك فى زيوريخ فى عام ١٩٨٢ .

ولا يكاد أديب عربى يستطيع أن يعيش من قلمه ، ولقد استطاع توفيق الحكيم أن ينشىء أعماله الأدبية الكثيرة لأن الدولة فى مصر عينته فى وظائف متتالية تتيح له دخلاً طيباً ولا تشغل وقته إلا قليلاً ، ولكن توفيق الحكيم كان لا يفتأ يوجه النقد الحاد إلى الحكام . لقد كان توفيق الحكيم بالبيريه الذى اعتاد لبسه منذ سنوات دراسته فى فرنسا شخصية لها شعبيتها فى القاهرة - كان أديباً عظيماً حظى بالاحترام والتقدير لأنه كان منفتحاً على الغرب دون أن يكف لحظة عن الالتزام على طريقته تجاه وطنه .

هذه هى كلمة التكريم التى نشرها المستشرق الصديق فريتس شتيبات والتى أبرز فيها بعض السمات الهامة فى أدب توفيق الحكيم من وجه نظر الناقد الألمانى . فهو يبدأ بالإشارة إلى الدور المحدود للفن المسرحى فى تراث المنطقة ، ثم إلى الإلتقاء الثقافى العربى فى القرن التاسع عشر ، والتعرف إلى الفن المسرحى الأوروبى ، ومرحلة النقل ، لينتهى إلى توضيح دور توفيق الحكيم باعتباره مؤسس الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث . وهو يشير إلى مشكلة الزمن مشكلة لها مغزاها بالنسبة لمجتمع يسلك طريقه إلى التحديث . ولنا نقرأ الدراسات الفلسفية لفيلسوف الجيل **الأستاذ الدكتور زكى نجيب محمود** لنرى أهمية مفهوم الزمن فى الفكر الحديث . كذلك يمكننا أن نطالع الفصل الثالث من كتاب د. معن زيادة الذى صدر مؤخراً بعنوان **« معالم على طريق تحديث الفكر العربى »** .



شيللر

ويؤكد المستشرق الألمانى الطابع المميز لفكر توفيق الحكيم وأدبه ، فهو منفتح على الغرب ، ولكن جذوره عميقة فى التراث العربى الاسلامى . ونحن عندما نتتبع كتابات توفيق الحكيم النظرية وكتاباته التى ساقها على أسلوب اليوميات أو المذكرات والتعليقات المتفرقة ونتابع معها أعماله الإبداعية نرى بوضوح أنه ينطلق من منطق أولى لا يخرج عنه وهو الفكر الاسلامى وينشىء على هذا الفكر الاسلامى نظريته فى التعادلية الاسلامية وهى تضم كل المبادىء التى عبر عنها فى أعماله ، سواء فى مجال الأخلاق أو الفن أو المجتمع أو السياسة أو العلم أو الفلسفة . انظر مثلا مقاله عن « علمانية الإسلام » فى جريدة الاهرام بتارخ ١٩٨٥/٣/٢٦ . وقارىء هذا المقال وغيره من المقالات يدرك عمق السعى الى تأصيل الفكرة التى تبدو جديدة والوصول بها الى المعين الأول .

وللأستاذ مصطفى عبد الغنى فى أهرام ١٥ فبراير ١٩٧٥ تعليق هام على مفهوم التعادلية عند توفيق الحكيم ، فهو يلاحظ أن هذا المفهوم الاسلامى قديم وأصيل فى الفكر العربى الاسلامى ، على نحو تبين دراسة الدكتور عبد الحميد ابراهيم « الوسطية العربية » . ويمثل الوسطية أو التعادلية عمالقة الفكر فى زماننا ومنهم طه حسين والعقاد وزكى نجيب محمود ، وان لم يغب عن الساحة من استخرجوا من التراث الاسلامى إمكانية العزوف عن التوفيق أو السير فى اتجاه مضاد له ، اتجاه الصراع والانشطار .

ولكن توفيق الحكيم منفتح على الثقافات الأخرى ، وهو منفتح عليها بحكم إيمانه بتراثه وبفلسفته الثقافية ، يقول فى « فى الوقت الضائع ٤ » : « تحدثت فيما سبق عن ضرورة المحافظة على ملامح شخصيتنا وعدم السماح لأى غزو بأن يطمس هذه الملامح . . . ولكن هل معنى ذلك أن نغلق بابنا فى وجه أى جديد ، خشية أن يكون غازياً ، أو بحجة الحرص على أنفسنا من تفوق الغازى وتسلله إلى فتنتنا . . . . » والاجابة عنده بالنفى . ولكنه يحدد معالم الطريق : « عندما تطرق الحضارة المتفوقة للغربيين بابنا ، أو نذهب نحن إليها ونطرق بابها ، فالسؤال الذى نطرحه دائما على أنفسنا هو : ماذا نأخذ منهم وماذا نترك ؟ والاجابة عندى هى : نأخذ ما فى رؤوسهم ونترك ما فى نفوسهم . . . لأن احساسنا وما نبع منه هو ملكنا ومن طبعنا . . . أما « المعرفة » فهى ملك مشاع ومتاع يتداوله الجميع . . . لأنها خلاصة تفكير البشرية جمعاء » .

ولقد أكب توفيق الحكيم على الثقافات الغربية فاستخرج منها المفاهيم الأساسية والأنماط المتطورة ومناهج الفكر والاتجاهات الجديدة ، ودخل فى حوار معها ورد الكثير منها الى أصولها العربية الأسلامية ، وسار مع طائفة منها فى طريق تطورها ، ونبذ منها ما لا يتفق مع طابعنا وتراثنا . ومن أمثلة ذلك أنه رد الشعر الحديث الى القرآن الكريم . حقيقة ان الشعر الحديث جاءنا فى هذا العصر نقلاً عن أنماط أوروبية ، ولكننا عندما نبحث ونتقصى نجد أنه كان معروفاً فى تراثنا من قديم الزمان .

ولقد تمكن توفيق الحكيم لإتقانه اللغتين الفرنسية والانجليزية الاطلاع على الآداب الفرنسية والانجليزية ، ولكنه استخدام اللغتين فى التعرف إلى ثقافات أخرى ، منها الألمانية ، التى تعنينا هنا ، ويبدو أنه شغل بجوته وشيللر أكثر مما شغل بغيرهما من أدباء وشعراء الألمانية ، ولكنه كان يتابع تطورات الآداب الألمانية ، وبخاصة ما كان له منها أصداء واسعة فى العالم . فعندما جاء دورينمات إلى مصر فى عام ١٩٨٥ ، وزار جريدة الأهرام ، ألقى توفيق الحكيم كلمة الترحيب به ، وكان واضحا منها أنه يعرف أدبه معرفة وثيقة ، ويضعه فى مكانه بين معاصريه مثل ماكس فريش وغيره .

يستشهد توفيق الحكيم بجوته وشيللر فى معرض حديثه عن « الغزو والتأثر » (فى الوقت الضائع ٢) ، فالغزو يفقد الشخصية والتأثر يضيف الى الشخصية ، ويبدأ بأمثلة من الثقافة الروسية التى تأثرت بالثقافة الفرنسية ويقول : « أما الأدب الألمانى فقد كان فيه جوته وشيللر وآخرون يصيحون ضجرا من سيطرة الأدب الفرنسى عليهم ، وكان شاعرهم الأكبر جوته يتمنى اليوم الذى يتخلص فيه الأدب الألمانى من تأثير الأدب الفرنسى ، وهو بالذات يتململ من تأثير فولتير والتراجيديا الفرنسية حتى أصبح جوته مؤثراً بفكره وفنه فى أوربا كلها . . .

وقد حفظ توفيق الحكيم القصيدة القصصية لجوته المسماة « ملك الإرل » وشده إليها موضوع الموت وعلاقة الإنسان به . وقد عاد توفيق الحكيم الى التفكير فى هذه القصيدة عندما تجاوز الثمانين وأخذ يكتب عن انتظاره الموت بل استعجاله إياه . وتذكر فى هذا المقام خبرات له مع الموت ترجع الى سنوات الطفولة ، ثم تذكر جوته وقصيدته :

« لست أدرى ما سر العلاقة بينى وبين الموت ، ليس اليوم فقط ولا الأمس القريب ، بل منذ الطفولة . . . كنت أصاب بحمى تلزمنى الفراش نحو ثلاثة أيام كلما وقع بصرى على جنازة مارة بالطريق ، وعرف أهلى ذلك فكانوا يحرصون على تجنيبى منظر الجنازات . . . أذكر يوماً كنت مع جدتى فى مركبة عائدة بنا من السوق إلى البيت ، وكنت فى أتم صحة وسرور ، وإذا جنازة تظهر فجأة عابرة شارعاً بعيداً ، أبصرتها عين جدتى فسارعت تهمس للحوذى أن يحيد بمركبته عن ذلك الشارع ، وحسبت المسكينة انها قد أفلحت فى إنقاذى من الحمى هذه المرة . . . ولكنها شعرت برعدتى ، ورأت وجهى يشحب ، ويتصبب منه العرق ، فأدركت أنى لمحت الجنازة ساعة لمحتها هى ، وأن الحمى سرت فى جسمى وانتهى الأمر . . . وهذا ما حدث بالفعل[. . . . . .] وهكذا حتى كبرت . . . وقرأت شيئاً كهذا فى احدى قصائد الشاعر « جوته » حكى فيها أن طفلاً تعلق بصدر أبيه ليحميه من صوت خفى يغريه برائع الهدايا من اللعب والأزهار كى يذهب اليه ويمض معه . . . وحسب الأب كلام ابنه عبث أطفال فلم يأخذه مأخذ الجد . . . الى أن يبلغ بابنه عتبه البيت فاذا بابنه قد فارق الحياة . . . أترى الأطفال فى صفائهم الملائكى يحسون ويسمعون دبيب أقدام ملك الموت ؟ ولكن معى أنا لم يحاول ملك الموت اغرائى أو استدعائى ، ولكنه اكتفى بأن أشعرنى بوجوده وأرانى ظله غير الواضح يمر من بعيد ، وكان ذلك وحده كافيا لأن يقعدنى مريضاً لبضعة أيام . . .

توفيق الحكيم يضم خبرته الخاصة إلى خبرة الشاعر الألمانى جوته سعياً وراء الحقيقة العامة . وقصيدة جوته تقول :

من الراكب السارى بليل وريح ؟
إنه الاب وابنه معه
الأب يحتضن ابنه بذراع الحنان
ويضمه إلى دفء وأمان .

« لماذا تخفى يا بنى وجهك فى ارتياع ؟
ألا ترى يا أبى ملك الجن . .
ملك الجن بتاجه وذيله ؟ »
« ما هى يا بنى إلا غمامه . »

« أيا أيها الصبى الحبيب ، هيا ، تعال ، تعال ، تعال معى ،
سألعب ألعابا جميلة وأنت معى
وشاطىء الماء يزدان بزهور كثيرة بديعة
وأمى لديها ثياب من التبر كثيرة . »

« أبتاه ، أبتاه ، أما سمعت يا أبتاه
مليك الجن يغرينى بوعود فى همس ؟ »
« الهدوء . . الهدوء . . يا بنى . .
انها الريح تثير فى الهشيم حفيفاً »

« ألا تريد أيها الصبى اللطيف أن تأتى معى ؟
سترعاك بناتى فى حنو جميل
وبناتى يرقصن فى كل الليالى رقص الدوائر
ستحظى بهدهدة ورقص ونشيد على المهد حتى تنام . »

« أبتاه . . ابتاه . . ألا ترى هناك يا أبتاه
بنات الجن فى قاع رهيب ؟ »
« يا بنى . . يا بنى . . عيناى تريان فى وضوح
أشجار إرل عتيقة بلون الغمام . »

« انى أحبك ، هزنى حسنك الفتان ،
فإن لم تستجب لى ، فالعنف سبيلى إليك . . »
« أبتاه ، أبتاه ، لقد لمسنى الآن ،
ملك الجن يا أبى قد نال منى . آه . »

وفزع الأب ، فلكز الجواد وأسرع
وبين ذراعيه على صدره ابن يبث الأنين
فلما بلغ البيت بعد العناء
كان الصبى فى ذراعيه قد مات .

تأثر توفيق الحكيم بهذه البلادة ، وهى من أشهر قصائد جوته ، تأثر شديدا يظهر فى التقارب اللفظى . ويرتبط بموضوع الموت وملك الموت أو عزرائيل والملائكة العظام ، ثم الشيطان ، ويلتقى مع جوته فى مسرحية فاوست التى تأثر بها أشد التأثر على نحو ما نرى فى كثير من أعماله ، نذكر مثلا نص **« صداقتى بعزرائيل »** (فى الوقت الضائع ١) وحوار مع الله ، وقبل هذا وذلك فى **« عهد الشيطان »** (١٩٣٨) . وقد كتبت دراستين منشورتين عن **« عهد الشيطان »** وأسلوب توفيق الحكيم فى معالجة مادة فاوست . ونلاحظ أن توفيق الحكيم اختار شخصية **ابليس أو مفيستوفيليس** لقربها من شخصية الشيطان فى الثقافة الاسلامية ، كما اختار موضوع الاتفاق مع مفيستوفيليس الذى يُغرى الانسان بتمكينه من المعرفة ويطلب الروح لقاء ذلك ثمنا . ومن المحقق أن هذا الموضوع بشخصياته مقبول من الانسان العربى المسلم تشهد على ذلك المعالجات المتعددة التى قدمها **محمد فريد أبو حديد وعلى أحمد باكثير ويوسف وهبى** وغيرهم . ومن الواضح أن توفيق الحكيم اهتم أيضا بالمشاهد التمهيدية التى تسبق مسرحية فاوست لجوته ، ومنها مشهدالملائكة العظام ومفيستوفيليس مع الرب ، وظهر هذا التأثر فى النص الحوارى « حوار مع الله » الذى لم يكتمل .

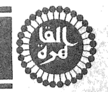
ولم يقتصر اهتمام توفيق الحكيم على الأدب الألمانى واتجاهاته وشخصياته وموضوعاته ، بل تعداه الى مجالات أخرى منها الفنون الألمانية والفلسفة الألمانية والتاريخ الألمانى القديم والحديث . ومن الشخصيات التى تعرض لها توفيق الحكيم شخصية **« هتلر »** فى **« حمارى ومؤتمر الصلح »** ، هنا تلتقى شهرزاد بهتلر وتلومه على كل ما ارتكبه فى حق ألمانيا وحق الانسانية ، وشهرزاد تمثل الفكر الشرقى والمبادىء الحكيمة التى استقرت فى الشرق على مدى القرون ، وهى ترى : « ان الخلود هو لمن يعمل لخير الإنسانية كلها ، ولرفعة الجنس البشرى كله . . . لهذا كانت غلطتك الكبرى : انك احببت جنساً واحداً ، وكرهت بقية الأجناس . . . وعملت لرفعة شعب واحد ليستعبد بقية الشعوب » .

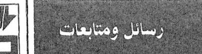
رسم الفنان الألمانى روجيه سيرفيه هذه الشارة الرمزية دلالة على توفيق الحكيم وأعماله ، ونرى فيه العصا والبيريه والحمار ونجمة تدل على الشرف .

ولقد عرفت أعمال توفيق الحكيم طريقها إلى بلاد العالم المختلفة ، ومن بينها البلاد الناطقة باللغة الألمانية . وقد أشرنا من قبل إلى ترجمة **« يوميات نائب فى الأرياف »** ، وترجمة **« بيجماليون »** التى عرضت فى النمسا . وهناك ترجمة لقصة **« أرنى الله »** بقلم المستشرق **أوتو شبيس** ، نشرت عدة مرات ، وترجمة لمجموعة مختارة من القصص (مراكب الشمس ، أبليس ينتصر ، الدنيا رواية ، المرأة التى ضحكت على الشيطان ، نصيب . . إلخ) ترجمها **هورست لوتار تيفيلايت** ونشرها فى طبعة أنيقة فى برلين الشرقية عام ١٩٧٠ . وقد أعطانى الأستاذ توفيق الحكيم فى عام **١٩٧٥** ترجمتين الى الألمانية بقلم صلاح الدين عيد منشورتين فى ألمانيا الغربية لدى الناشر **« بيرينرايتر فرلاج »** فى صورة مبسطة (بالآلة الكاتبة والطبع بالاستنسل) بدون تاريخ : **« رحلة بالقطار » و« الطعام لكل فم »** . وهناك ترجمة ثانية لمسرحية **« رحلة بالقطار »** بقلم المستشرقة **دوروتيا موللر** ، نشرت فى عام ١٩٧٧ فى العدد ١٦ من مجلة **أرمنت** التى تصدر بالألمانية والعربية فى كولونيا والقاهرة . وبالعدد نفسه ترجمة ألمانية لحديث أجرته الأستاذه **إريكا شولتسه** مع الأستاذ توفيق الحكيم فى ٢٦ مارس ١٩٧٧ . وهناك ترجمة إلى الألمانية لمسرحية **« يا طالع الشجرة »** بقلم الدكتور مصطفى ماهر أخرجتها اذاعة غرب ألمانيا كتمثيلية اذاعية اخراجا ممتازا .

وكان الشاعر المرحوم صالح جودت قد اتفق على أن نخرج ديوانا يتضمن قصائد نشرها توفيق الحكيم بالفرنسية ، وأعد صالح جودت ترجمة لبعض القصائد الى العربية ، وأعددت أنا الترجمات الألمانية ، ثم توفى صالح جودت . وقد نشرت ما كان قد تم من هذا المشروع فى العدد ١٤ من مجلة أرمنت .

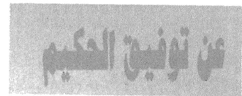
كان توفيق الحكيم يجسم فى شخصيته « الحكيم » ، وكنت كلما رأيته شعرت أننى أقف أمام أبى ، وفى آخر لقاء لنا انحنيت على يده فقبلتها ، فدهش وقال : « أنت لازم عايز حاجة !! » . وكنت فعلاً بحاجة إلى الكثير : إلى عطاء الآباء العظام ◆











١ ـ حياته

- ـ الاسم بالكامل ـ حسين توفيق إسماعيل الحكيم
- ـ إسم والدته ـ السيدة أسماء سليمان .
- ـ ولد فى ٩/١٠/١٨٩٨ بالاسكندرية قسم محرم بك
- ـ كان والده يعمل وكيلاً للنيابة مركز السنطة ، ثم تولى العمل بالقضاء .
- ـ جده لأبيه كان زميلا للإمام محمد عبده
- ـ كانت أسرة والدته من البوغازية الذين يعملون فى البحار وأصولها من تركيا
- ـ مات جده لوالدته وهى فى الثالثة ، وكان فى الخامسة والثلاثين من عمره .
- ـ حصل على الشهادة الابتدائية من مدرسة دمنهور الابتدائية عام ١٩١٥ ـ ١٩١٦
- ـ حصل على شهادة البكالوريا من مدرسة محمد على الثانوية بالقاهرة عام ١٩٢١
- ـ ألف عدداً من الأناشيد الحماسية إبان ثورة ١٩١٩ .
- ـ نال درجة ليسانس الحقوق عام ١٩٢٥ .
- ـ سافر إلى باريس للحصول على درجة الدكتوراه فى القانون عام ١٩٢٥ .

● ـ عاد من باريس إلى مصر عام ١٩٢٨ دون الحصول على درجة الدكتوراه .
● ـ بدأ دراسته للأدب العربي بمجرد عودته من باريس .
● ـ عين وكيلاً للنيابة بمدينة طنطا عام ١٩٢٩ .
● ـ ترك العمل بالنيابة فى نهاية ١٩٣٤ .
● ـ عين مديراً للتحقيقات بوزارة المعارف العمومية عام ١٩٣٤ .
● ـ توفى والده عام ١٩٣٦ ودفن بالاسكندرية .
● ـ عين مديراً لدار الكتب المصرية عام ١٩٤٧ .
● ـ أنتخب عضواً بمجمع اللغة العربية بالقاهرة عام ١٩٥٤ بعد وفاة عبد العزيز فهمى .
● ـ حصل على قلادة النيل من الرئيس جمال عبد الناصر عام ١٩٥٨ .
● ـ أحيل إلى سن المعاش عام ١٩٥٨ وقت أن كان عضواً متفرغاً فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدرجة وكيل وزارة
● ـ حصل على وسام قلادة النيل عام ١٩٧٤ .
● ـ عين عضواً بمجلس تحرير مؤسسة الأهرام عام ١٩٦٠
● ـ توفيت زوجته عام ١٩٧٦ .
● ـ توفى ابنه الوحيد « اسماعيل الحكيم عام ١٩٧٧ بعد أن اشتهر كصاحب فرقة موسيقية وله ابنة واحدة اسمها زينب
● ـ توفى مساء يوم الأحد ١٩٨٧/٧/٢٦ .

٢ ـ أعماله : (اللغة العربية)

أ ـ المسرحيات :

● الضيف الثقيل	١٩١٩	(مفقودة)
● امينوسا	١٩٢٢	بالإشتراك مع محمد السعيد خضير (مقتبسه)
● العريس	١٩٢٤	(مقتبسة/مفقودة)
● خاتم سليمان	١٩٢٤	بالإشتراك مع مصطفى ممتاز (مقتبسة)
● على بابا	١٩٢٦	(مقتبسة)
● محمد ﷺ	١٩٣٦	(سيرة حوارية)
● براكسا أو مشكلة الحكم	١٩٣٩	
● شجرة الحكم	١٩٤١	
● بجماليون	١٩٤٢	
● سليمان الحكيم	١٩٤٣	
● الملك أوديب	١٩٤٩	
● مسرح المجتمع	١٩٥٠	(ويتضمن المجلد احدى وعشرين مسرحية)

بين يوم وليلة ـ أريد أن أقتل ـ النائبة المحترمة ـ أصحاب السعادة الزوجية
مولد بطل ـ اللص ـ أريد هذا الرجل ـ عرف كيف يموت
المخرج ـ عمارة المعلم كندوز ـ الكنز ـ بيت النمل
أعمال حرة ـ ساحرة ـ الحب العذرى ـ الجياع
العش الهادى ـ مفتاح النجاح ـ الرجل الذى صمد ـ لو عرف الشباب
أغنية الموت .

● ايزيس	١٩٥٥	
● الصفقة	١٩٥٦	
● المسرح المنوع	١٩٥٦	(ويتضمن المجلد عشرين مسرحية) :

سر المنتحرة ـ حياة تحطمت ـ رصاصة فى القلب ـ الأيدى الناعمة ـ الخروج من الجنة ـ صاحبة الجلالة ـ المرأة الجديدة ـ الصندوق ـ الزمار ـ جنسنا اللطيف ـ نهر الجنون ـ جديث صحفى ـ دقت الساعة ـ الشيطان فى خطر ـ لكل مجتهد نصيب ـ بين الحرب والسلام ـ لا تبحثى عن الحقيقة ـ أمام شباك التذاكر ـ نحو حياة أفضل ـ صلاة الملائكة .

● لعبة الموت	١٩٥٨


توفيق الحكيم
للفنان سيف وانلى

- رحلة إلى الغد ١٩٥٨
- أشواك السلام ١٩٥٨
- السلطان الحائر ١٩٦٠
- ياطالع الشجرة ١٩٦٢
- الطعام لكل فم ١٩٦٣
- رحلة صيد ١٩٦٤
- رحلة قطار ١٩٦٤
- شمس النهار ١٩٦٤
- مصير صرصار ١٩٦٥
- الورطة ١٩٦٥
- بنك الدم ١٩٦٦ (رواية مسرحية)
- كل شيء فى محله ١٩٦٧
- الحمار يفكر ١٩٦٩
- هارون الرشيد وهارون الرشيد ١٩٦٩
- لزوم ما لايلزم ١٩٧٠
- تقرير قمرى ١٩٧٠
- مجلس العدل ١٩٧٠
- قضية القرن الحادى والعشرين ١٩٧٠
- شاعر على القمر ١٩٧١
- الدنيا رواية هزلية ١٩٧١
- حصحص الحبوب ١٩٧٢
- الحمار يؤلف ١٩٧٥

ب ـ الروايات

- عودة الروح ١٩٣٣
- يوميات نائب فى للأرياف ١٩٣٧
- عصفور من الشرق ١٩٣٨
- أشعب ١٩٣٨
- راقصة المعبد ١٩٣٩ (رواية قصيرة)
- الرباط المقدس ١٩٤٤

ج ـ القصص

- عهد الشيطان ١٩٣٨ (قصص فلسفية)
- سلطان الظلام ١٩٤١ (قصص سياسية)
- عدالة وفن ١٩٥٣
- أرنى الله ١٩٥٣ (قصص فلسفية)
- ليلة الزفاف ١٩٦٦
- ثورة الشباب ١٩٧٥

د ـ فى الفكر :

- تأملات فى السياسة ١٩٥٤
- التعادلية ١٩٥٥
- التعادلية مع الاسلام والتعادلية ١٩٨٣
- الأحاديث الأربعة ١٩٨٣

هـ ـ مقالات فى كتب

- تحت شمس الفكر ١٩٣٨
- حمادى قال لى ١٩٣٨
- من البرج العاجى ١٩٤١



توفيق الحكيم
للفنان سيف وانلى

● تحت المصباح الاخضر ١٩٤٢
● شجرة الحكم ١٩٤٥ (مقالات سياسية)
● فن الأدب ١٩٥٢
● بين الفكر والفن ١٩٧٦
● أدب الحياة ١٩٧٦
● تحديات سنة ٢٠٠٠ ١٩٨٠

و ـ أشعار :

● نشيد الانشاد ١٩٤٠ (كما فى التوارة)
● رحلة الربيع والخريف ١٩٦٤

ز ـ حوارات

● حمار الحكيم ١٩٤٠
● عصا الحكيم ١٩٥٤ (مقالات حوارية)
● حديث مع الكوكب ١٩٧٤ (حوار فلسفى)
● ملامح داخلية ١٩٨٢ (حوار مع المؤلف)

ح ـ ذكريات

● زهرة العمر ١٩٤٣ (سيرة ذاتية ـ رسائل)
● سجن العمر ١٩٦٤
● رحلة بين عصرين ١٩٧٢
● عودة الوعى ١٩٧٤ (ذكريات سياسية)
● فى طريق عودة الوعى ١٩٧٥ (ذكريات سياسية)

ط ـ كتابات أخرى :

● قالبنا المسرحى ١٩٦٧ (دراسة)
● مختار تفسير القرطبى ١٩٧٧ (مختار تفسير)

أعمال الحكيم فى اللغات الأجنبية :

أ ـ فى الفرنسية :

● شهر زاد ١٩٣٦
● عودة الروح ١٩٣٧
● يوميات نائب فى الأرياف ١٩٣٩ ط ١ ، ١٩٤٢ ط ٢ ، ١٩٧٤ ط ٣ ، ١٩٧٨ ط ٤
● أهل الكهف ١٩٤٠
● عصفور من الشرق ١٩٤٦ ط ١ ، ١٩٦٠ ط ٢
● بجماليون ١٩٥٠
● سليمان الحلبى ١٩٥٠
● الملك أوديب ١٩٥٠
● نهر الجنون ١٩٥٠
● عرف كيف يموت ١٩٥٠
● المخرج ١٩٥٠
● بيت النمل ١٩٥٠
● الزمار ١٩٥٠
● براكسا أو مشكلة الحكم ١٩٥٠
● السياسة والسلام ١٩٥٠
● الشيطان فى خطر ١٩٥٠


توفيق الحكيم
للفنان سيف وانلى

● بين يوم وليلة ١٩٥٠
● الساحرة ١٩٥٣
● العش الهادىء ١٩٥٤
● أريد أن أقتل ١٩٥٤
● دقت الساعة ١٩٥٤
● لو عرف الشباب ١٩٥٤
● الكنز ١٩٥٤
● رحلة إلى الغد ١٩٦٠
● الموت والحب ١٩٦٠
● عدالة وفن ١٩٦٠

ب ـ فى الانجليزية :

● شهر زاد ١٩٤٥ ط ١ ، ١٩٨١ ط ٢
● يوميات نائب فى الأرياف ١٩٤٧
● محمد ﷺ ١٩٦٤
● ياطالع الشجرة ١٩٦٦
● الشهيد ١٩٦٨
● مصير صرصار ١٩٧٣
● كل شىء فى مكانه ١٩٧٣
● السلطان الحائر ١٩٧٣
● نشيد الموت ١٩٧٣
● عودة الوعى ١٩٧٩
● الملك أوديب ١٩٨١
● سليمان الحلبى ١٩٨١
● السياسة والسلام ١٩٨١
● شمس النهار ١٩٨١
● الطعام لكل فم ١٩٨١
● الأيدى الناعمة ١٩٨١
● شاعر على القمر ١٩٨١
● الورطة ١٩٨١
● عودة الروح ١٩٨٣

ج ـ فى الاسبانية :

● أهل الكهف ١٩٤٦
● أنشودة الموت ١٩٥٣
● يوميات نائب فى الأرياف ١٩٥٥
● بين يوم وليلة ١٩٦٣

د ـ فى الايطالية

● أهل الكهف ١٩٤٥
● بيت النمل ١٩٦٢
● السلطان الحائر ١٩٧٣

هـ ـ فى الالمانية :

● يوميات نائب فى الأرياف ١٩٦١
● المرأة التى غلبت الشيطان ١٩٧٦

و ـ فى الروسية :

● عودة الروح ١٩٣٥
● يوميات نائب فى الأرياف ١٩٦٢

٣ ـ من اقواله

[« . . . لو أن أدباء الفصحى من العرب القدامى قد تنبهوا لما فى القرآن الكريم من الجمال القصصى . مما يعد أساساً لفن القصة . . لأصبحنا اليوم أساتذة هذا الفن الروائى . . »] .

من كتاب : زهرة العمر

[« وصلت إلى عام ١٩٨٢ فوجدت أن دينى ، وهو الإسلام ، وهو جزء من النظام الكونى قائم على التعادلية . ورأيت أن ما يمكن جعله أساساً لفلسفة عربية إسلامية هو ما نشأ من عقيدتنا التى تقول للانسان أن يعيش فى الدنيا كأنه يعيش أبداً ، ويعمل للآخرة كأنه يموت غداً »] .

من كتاب : الإسلام والتعادلية

[« ان من فضائلنا ـ نحن الآدميين ـ أننا استطعنا أن نصنع الجمال فى معاملنا البشرية . . . ولم نكتف مثل بقية عناصر الطبيعة بأن ننتظم نغماً فى نشيدها العام وحركة فى رقصتها الكبرى »] .

من كتاب : راقصة المعبد

[« نعم . . . حدث هذا الانقلاب . . وقد جاهد مصلح اجتماعى هو « قاسم أمين » طول حياته من أجل هدم قضبان « الحريم » المادى . . . وقد نجحت صيحته . . . وكسرت المرأة قيودها المادية ، وظهرت فى المجتمع على صورة شبة متحضرة . . . ففرحت وتملكها الزهو وظنت أنها بلغت النهاية . . . ولكن للأسف ! . . اتضح لعينى أنها مازالت ترزح فى قيد آخر لم تلتفت إليه . . . قيد يحتاج إلى صيحة أخرى من قاسم أمين آخر يتم المرحلة ! . . ان المرأة المصرية قد خرجت حقيقة من سجنها المادى ولكنها مازالت رهينة سجنها الروحى »] .

من كتاب : حمار الحكيم

[« ان كليهما يضىء من مشكاة واحدة هى ذلك القبس العلوى الذى يملك الانسان بالراحة والصفاء والايمان . وان مصدر الجمال فى كليهما هو ذلك الشعور الذى يغمر نفس الانسان من أجل هذا كان لابد للفن الأدبى أن يكون كالأثر الدينى قائماً على قواعد الأخلاق »] .

من كتاب : فن الأدب

[« بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية . . كانت مصر لم تزل على ما هى عليه ، من حيث مجتمعها السياسى ، الذى جعل أى تقدم نحو مصيرها المنشود غير ممكن . . بل لقد ساء الحال . . . فالملك فاروق جعل يتاجر بالوزارات ويلعب بالحكومات المتعاقبة ، كما هو معروف فى ذلك العهد . . والانجليز المنتصرون فى تلك الحرب لم يظهر منهم أى استعداد لأى تغير فى موقفهم من مصر . . وكانت حرب فلسطين مع اسرائيل قد انتهت بغير نصر ، وقيل أن الأسلحة المصرية الفاسدة كانت هى أيضا من عوامل وآثار الفساد العام . . وأصبح ذلك النظام الذى قيل أنه « ديمقراطى » يكشف عما كنت أسميه فى بعض كتاباتى فى ذلك العهد « الديمقراطية المزيفة » . . ولكن مع ذلك لم أستطع تصور نهاية لهذا النظام . . ولا تخيل الطريقة التى يتم بها ما سبق أن تمنيته وتنبأت به فى مقدمة الطبعة الأولى من كتابى « شجرة الحكم » الذى صدر عام ١٩٤٥ وما نشرته صراحة من ضرورة مجىء « ثورة مباركة » بهذا الاسم . . كى تطيح بهذا الزيف لذلك النظام الذى كانت مصر تعيش فيه دون أمل فى أى تقدم ، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بانتصار المحتل لبلادنا .

وفجأة تحدث المعجزة من حيث لا أنتظر . . حدث ذلك فى يوم الأربعاء ٢٣ يوليو ١٩٥٢ »] .

من كتاب : شجرة الحكم السياسى فى مصر

[« كذلك الحال فى ثورة يوليو ١٩٥٢ فقد أدت مهمتها باعتلاء زعيمها رئيساً للجمهورية واستقرار هذا النظام الذى جعل رياسة الجمهورية رياسة مطلقة . . . هذا النظام الدكتاتورى فى جوهره وحقيقته هو الذى هزته الهزيمة هزاً وصفه الرئيس بأنه شرخ . وكان طبيعياً أن يتسع الشرخ وينهار النظام . وما حدث بعد ذلك حتى اليوم يعتبر من قبيل التقلصات العصبية العاطفية أو يعتبر من قبيل الدوار الذى يصاحب الوحم إيذاناً بميلاد مصر جديدة »] .

« من كتاب : عودة الوعى »

[« ان أقرب السبل إلى أعادة حسن الظن بالأخلاق والمثل العليا هو وجود المثل بالفعل !

هو ظهور رجل واحد ومثل واحد حتى نراه بأعيننا ونسمع صوته بآذاننا ونلمسه بأيدينا ونتبعه بأفئدتنا ! ولكن . . هل كل مجتمع قدير على إخراج مثل هؤلاء الرجال . أو أن أولئك لا يظهرون إلا فى مجتمع يهيئهم للظهور ؟ »] .

« من كتاب : حمارى وعصاى والآخرون »

[« لا ريب أن العقلية المصرية قد تغيرت اليوم بعض التغيير ! . . . ولكن كيف تغيرت ؟ . . هذا هو موضوع الكلام . . ان شئون الفكر فى « مصر » حتى قبيل ظهور الجيل الموجود كانت مقصورة على المحاكاة والتقليد ؛ وجاء الجيل الجديد فاذا هو أمام روح جديد ، وأمام عمل جديد . لم يعد الأدب مجرد تقليد أو مجرد استمرار للأدب العربى القديم ، فى

روحه وشكله ، وانما هو إبداع وخلق لم يعرفها السلف ، وبدت الذاتية المصرية واضحة ، لا فى روح الكتابة وحدها بل فى الأسلوب واللغة أيضاً . . لقد بدأنا نعى ونحس وجودنا . . وأول مظاهر الوعى شخصية الأسلوب ، واستقلال طريقة التعبير وما يتبعها من ألفاظ وأخيلة . . كل هذا أصبح اليوم جلياً معروفاً ، ولم أكتب هذه الصفحات من أجله فحاجة مصر إلى الاستقلال الفكرى أمر لا نزاع اليوم فيه ، ولقد مضى الكلام فى هذا ؛ انما الأمر الذى يحتاج إلى كلام هو معرفة مميزات الفكر المصرى ! معرفة أنفسنا حتى تتبين لجيلنا مهمته . . لقد فهمنا مميزات الأسلوب والشكل ، وما فهمنا بعد جيداً مميزات النفس والروح ! . . . »] .

« من كتاب : رحلة بين عصرين »

[« هناك تعارض بين العلم والايمان ، بين الفكر والعمل ، بين القلب والعقل ، بين الحرية الانسانية والإدارة الآلهية بين الحكمة والقدرة ، بين الفن والحياة ، على أنه لا توازن ولا تعامل فى الحياة بغلبة أحد الطرفين على الآخر . . إن مأساة الغرب هى إختلال التوازن لمصلحة طرف واحد هو العلم وهو العمل وهو العقل . . . »] .

« من كتاب : التعادلية »

[« كثيراً ما يخلط الناس أمر نظرتى وعلاقتى بالمرأة . وأنهم يتهموننى أحياناً بالتناقض أو يرون أنى أحمل عليها مرة وأشيد بذكرها مرة أخرى . والحقيقة أنى فى كلا الحالتين أعتقد ما أقول »] .

« من كتاب : تحت شمس الفكر »

[« لقد كانت فجيعة لأبى المسكين أنه كان يسمع ويرى أنى أنسى صنعتيكمحام ، وانحشر فى زمرة الممثلين أو أولئك الذين يسمونهم عندنا (المشخصاتية والحق أنهم فى مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة »] .

« من كتاب : زهرة العمر »

[« الرأى فى أن الحوار ملكة راجع إلى صفته الضرورية له وهى التركيز والايجاز والاشارة التى تفصح عن الطبائع واللمحة التى توضح المواقف . . . الحوار إذن كالشعر : استعداد طبيعى يميل إليه أولئك الذين يميلون إلى الاقتضاب . . . ذلك أن ألد أعداء الحوار ، الاطالة والحشو . . . (وعبارات الحوار) محملة بمختلف المهام . ففيها أخبار بحادثة . وفيها تكوين لشخصية وفيها خلق لجو ، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح »] .

« من كتاب : فن الأدب »

[« ما من شك أننا يجب أن نحمل رسالة التقدم والحرية والنضال فى سبيل شعوبنا العربية على نطاق أوسع وبوسائل أفعل وبفن أروع . وقد يكون عذرنا حتى اليوم هو اهتمامنا بتجديد وادخال القوالب الأوربية وحل المشكلات اللغوية »] .

« من كتاب : أدب الحياة »

[« . . . يظهر أن الحروب وما تثيره فى الأمة من هزات اجتماعية ترغم المشتغل بالفن على الاستقاء من هذا النبع ، وتدفعه إلى الاستيحاء ما يضطرب فيه هذا المجتمع . . . هكذا كان الحال أيضا بالنسبة إلى الحرب العالمية الأولى . . . وقد كان المجتمع المصرى وقتئذ يهتز لأمرين الخلاص من الاحتلال والتخلص من الحجاب . . . فى ذلك العهد دفعتنى تلك الهزة حوالى (١٩١٨ - ١٩١٩) إلى كتابة قصة تمثيلية اسمها « الضيف الثقيل » ترمز إلى معنى الاحتلال فى صورة عصرية اقتصادية . فقد كانت تدور حول محام هبط عليه ذات يوم ضيف ليقيم عنده يوماً فمكث شهراً . . وما نفعت فى الخلاص منص حيلة أو وسيلة . . . وكان المحامى يتخذ من مكسنه مكتباً لعمله . . . فما أن يغفل لحظة أو يتغيب ساعة ، حتى يتلقف الضيف الوغفدين من الموكلين الجدد فيوهمهم أنه صاحب الدار ، ويقبض منهم ما يتيسر قبضة من مقدم الأتعاب فهو احتلال واستغلال ، واحدهما يؤدى دائماً إلى الآخر »] .

« من كتاب : مسرح المجتمع »

[« فى حياتى الفنية جانب مجهول أردت ألا أعترف به ، ورأيت أن أقصية وأن أسدل الستار عليه ، لأنه فى نظرى اليوم لا يتصل بأدبى ولا يجوز أن أدخله فى عداد عملى وذلك هو عهد اشتغالى بكتابة القصص التمثيلى لفرقة عكاشة حوالى سنة ١٩٣٢»] .

« من كتاب : من البرج العاجى »

[« ان الأدب العربى الحديث ليس الا استمراراً لحركة التجديد التى قام بها الجاحظ فى القرن الثالث الهجلى ، على الرغم من انتكاسه أحياناً ووقوعه فى الانحاط والتقليد فى فترات تخللت هذا الزمن الطويل ، وعلى الرغم مما قيل عن تأثره الأعمى بالأدب الغربى فى العهد الأخير ، فهذا التأثر الذى لاحظه بعض السطحيين من المستشرقين ما تعدى الشكل والمظهر واللباس ، وهو أمر طبيعى فى تاريخ آداب كل الأمم . فان الرداء الخارجى ملك مشاع للحضارة القائمة فى أى عصر من العصور ، ولكن الاختلاف يكون فى الجوهر والطابع والاحساس ، وما فقد الأدب العربى قط روحه وتفكيره واحساسه على مدى الأحقاب ، سواء وقف أو سار ، جمد أو تطور »] .

« من كتاب : الملك أو ديب »

٤ ـ أهم ما كتب عنه

إبراهيم درديرى . القصص الدينى فى مسرح الحكيم . القاهرة : دار الشعب ، ط ٢ ، ١٩٧٥ .

أحمد عبد الرحيم مصطفى : توفيق الحكيم . . أفكاره واثاره . القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٥٢ .

أحمد عتمان (دكتور) . المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ .

أحمد محمد عطية . توفيق الحكيم اللامنتمى . القاهرة : دار الموقف العربى ، ١٩٧٩ .

إسماعيل أدهم (دكتور) ، **إبراهيم ناجى** (دكتور) . توفيق الحكيم . القاهرة : مكتبة الآداب ، ط ٢ ، ١٩٨٤ .

جورج طرابيشى : لعبة الحلم والواقع . دراسة فى أدب توفيق الحكيم . بيروت : دار الطليعة ، ١٩٧٢ .

رمسيس عوض (دكتور) توفيق الحكيم الذى لا نعرفه . القاهرة ، ١٩٧٤ .

ماذا قالوا عن « أهل الكهف » . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .

زغلول سلام (دكتور) . توفيق الحكيم . . الأديب الفنان . الخرطوم : الجامعة الشعبية ، ١٩٥٩ .

على الراعى (دكتور) . توفيق الحكيم . . فنان الفرجة وفنان الفكر . (سلسلة الهلال) . القاهرة : دار الهلال ، ١٩٦٩ .

غالى شكرى (دكتور) ثورة المعتزل . بيروت : دار ابن خلدون ، ١٩٧٣ .

فؤاد دوارة . مسرح توفيق الحكيم جـ ١ . المسرحيات المفقودة . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦

مسرح توفيق الحكيم جـ ٢ . المسرحيات السياسية . القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨

فتحى العشرى . كهف الحكيم (سلسلة كتابك) . القاهرة : دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٠ .

فتحى الابيارى . عشرة آلاف خطوة مع الحكيم . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧

كمال الملاخ . الحكيم بخيلا . القاهرة : المكتب المصرى الحديث للطباعة والنشر ، ١٩٧٣ .

محمد السيد شوشة . توفيق الحكيم فى قصصه (سلسلة أخبار اليوم) . القاهرة : أخبار اليوم ، ١٩٨٢ .

محمد عودة . الوعى المفقود . القاهرة : دار الموقف العربى ، ١٩٧٥ .

محمد مندور (دكتور) . مسرح توفيق الحكيم . القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ط ٣ ، ١٩٧٩ .

محمود أمين العالم . توفيق الحكيم . . مفكراً وفناناً . القاهرة : دار شهدى ، ط ٢ ، ١٩٨٥ .

إبراهيم حمادة (دكتور) . من حصاد الدراما والنقد « توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى عربى » . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧

أنور المعداوى : نماذج فنية من الأدب والنقد « توفيق الحكيم وشخصيته الفنية » القاهرة : مكتبة مصر ، بدون تاريخ .

جورج الطرابيشى . رجولة وأنوثة « عصفور من الشرق ، أو هجاء الغرب بتأنيته » . بيروت : دار الطليعة ، ١٩٧٧ .

رجاء النقاش . أدباء معاصرون « مصر فى أدب توفيق الحكيم » . (سلسلة الهلال) القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧١ .

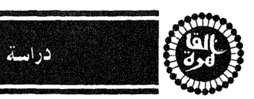
صلاح عبد الصبور . ماذا يبقى منهم للتاريخ « توفيق الحكيم » . القاهرة : دار الثقافة العربية للنشر والتوزيع ، ١٩٦١

عبد القادر القط (دكتور) فى الأدب المصرى المعاصر « المسرح الذهنى عند توفيق الحكيم » . القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٥٥

عبد المحسن طه بدر (دكتور) تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ١٨٧٠ ـ ١٩٣٨ « عودة الروح وتوفيق الحكيم » . القاهرة : دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٦٨ .

على الراعى (دكتور) . دراسات فى الرواية المصرية « عودة الروح » . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .

يحيى حقى : فجر القصة المصرية « توفيق الحكيم » . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥



ياطالع الشجرة بين العبث وفننا الشعبي

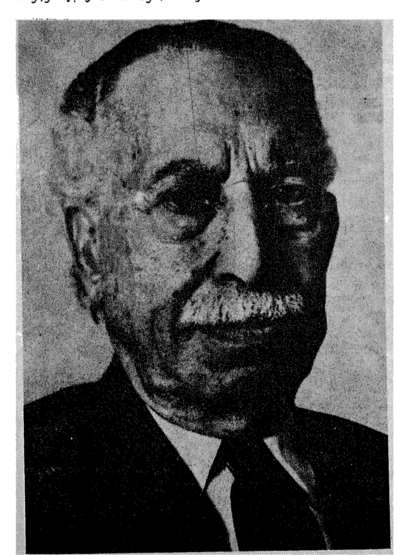
د . نهاد صليحة

فى مقدمته لمسرحيته ياطالع الشجرة[1] يصف توفيق الحكيم المسرحية بأنها تمثل نوعا من المسرح يختلف عن الواقعية الفكرية ، ويستلهم فننا الشعبى ، ويسميه « مسرح اللاواقعية الشعبية الفكرية » (ص ـ ٢٠) فهو لا واقعى لأنه « يعبر عن الواقع بغير الواقع » (ص ـ ١٥) ، وهو شعبى لأنه يستلهم أساليبنا الشعبية فى الاتجاهات الفنية المختلفة » (ص ـ ١٨) التى تتضمن « السريالية وما فوق الواقعية » (ص ـ ١٦) ، وهو فكرى لأنه يسعى إلى استخراج « من فننا الشعبى أساسا فكريا حتى عندما لا يريد الفن الشعبى أن يقول شيئاً (ص ـ ٢١) .

وعند هذا الحد يدرك القارىء أن توفيق الحكيم بصدد تجربة جديدة تسعى إلى تحوير ما أسماه بـ« المجازية الفكرية » التى مارسها فى « شهرزاد » و« أهل الكهف » و« سليمان الحكيم » لتواكب التيارات الفنية الحديثة ، فبدلا من استلهام التراث لإنشاء موقف درامى يمثل مجازا للواقع ويجسد قضية فكرية أو فلسفية ، سيحاول فى تجربته الجديدة أن يستلهم الفن الشعبى (خاصة فى جانبه اللاواقعى) لإنشاء موقف لا واقعى يمثل أيضا مجازا للواقع ويجسد رؤية فلسفية أو فكرية .

ولكن حين ينتهى القارىء من المسرحية بعد قراءة المقدمة يجد عدة أسئلة تطرح نفسها بإلحاح على ذهنه : هل يكفى أن تتردد فى ثنايا المسرحية مقاطع من أغنية شعبية أو من نشيد « السبوع » لنقول بأنها تستلهم فننا الشعبى ؟ وهل يتأثر معنى ومبنى المسرحية لو حذفنا هذه المقاطع ، بل وتجاهلنا أغنية « ياطالع الشجرة » التى تشير إليها المسرحية فى عنوانها تماما ؟ ألا تنتمى المسرحية بدرجة كبيرة فى موقفها الفكرى وبنائها اللغوى والدرامى الى تيار مسرح العبث ؟ وألا يمكننا اعتبار كل ما جاء فى المقدمة بخصوص « فننا الشعبى » محاولة لتبرير استخدام هذا الشكل المسرحى الغربى تماما الذى يستند الى أساس من الفلسفة الوجودية ؟

إن الفن الشعبى عامة ، والمصرى خاصة ، يفصح عن رؤية كلية للوجود تعتمد على الحدس لا المنطق العقلانى وتنتفى منها فكرة اغتراب الانسان فى الكون أو عداء الكون للانسان أو عبثية الوجود .



لكننا نجد توفيق الحكيم يقول فى مقدمته (ص ــ ٢٥) فى معرض الحديث عن المسرحية والفن المسرحى عامة :

المسرحية « كون ، والانسان واقف فيه يتكلم ويحاور ويسأل ويجاب أو يريد أن يجاب .

وموقف الانسان فى الكون موقف عجيب انه يريد دائما أن يتكلم وأن يسأل وأن يتلقى جوابا .

فإذا صمت الكون عنه فالويل للكون . . انه يبدو عندئذ عبثا من العبث فى نظر هذا الإنسان ، المسمى أحيانا « البير كامى » وأحيانا أخرى أسماء أخرى كثيرة فى مختلف البلاد واللغات . . . أنهم على استعداد دائما لتحطيم هذا الكون أو تحطيم انفسهم إذا لم يجدوا عنده الجواب الصريح . . . ولكن الكون لا يتحطم إلا فى نظرهم . إنه قائم دائما لا يقول شيئا ، وهو مع ذلك يقول كل شىء » .

إن هذا الموقف العبثى الذى تناوله البير كامى فى كتابه أسطورة سيزيف (١٩٤٢) والذى يشير إليه الحكيم هنا صراحة يمثل الأساس الفكرى لمسرح العبث[٢] . أما « لا واقعية » فننا الشعبى الذى يتحدث عنها الحكيم فلا تكاد تختلف ــ كما تظهر فى المسرحية ــ عن العبثية اللغوية (Verbal nonsense) **التى نجدها فى تراث الأدب الشعبى الغربى ــ خاصة فى أغانى الأطفال ــ والتى رصدها (مارتن إسلن) فى الفصل السابع من كتابة مسرح العبث** تحت عنوان « تراث العبث » فى محاولة لتأصيل هذا الشكل المسرحى الجديد[٣] ــ ترى هل استلهم الحكيم فكرة استخدام أغنية « ياطالع الشجرة » من حديث إسلن أو غيره عن علاقة هذا النوع من الأدب الشعبى الشفاهى الذى يعتمد على الخلط اللغوى بمسرح العبث ؟ كذلك فإن الرموز الرئيسية التى يستخدمها الحكيم فى المسرحية ــ مثل الشجرة المستحيلة التى هى فى آن واحد شجرة الحياة أو الخلود وشجرة المعرفة ــ تكتسى فى علاقتها بالزوج والزوجة والابنة أو الثمرة ظلالا تحيلها الى إطار المعتقدات والطقوس والأساطير الوثنية القديمة الخاصة بالاخصاب والتضحية بالحياة البشرية ، وهو اطار تراثى انسانى عام وعالمى لا يقتصر على « فننا الشعبى » أو أى فن شعبى لأمة بعينها ، ويستخدم بكثرة وإلحاح فيما يسميه الحكيم بالأدب الرسمى .

لقد كان الحكيم يرى « أن مسرحنا الحاضر لم يزل فى حاجة ماسة الى الفن الواقعى الى سنوات عديدة مقبلة (المقدمة ــ ص ــ ١٩) . فهل كان كل حديثه عن لا واقعية فننا الشعبى ، وعن « دواعى النهضة التى تقضى بأن تكون كل أنواع الفن فى المسرح وغيره متمثلة لدينا » (ص ــ ١٩) وعن « اللا واقعية الشعبية الفكرية » مجرد محاولة ليبرر لنفسه وللجمهور اتجاهه الى نمط مسرحى جديد كان يرى انه ينبغى أن يمارس فى أضيق الحدود » ؟ (ص ــ ١٩) .

ومما يزيد من بلبلة القارىء الذى يحاول أن يهتدى بمقدمة الحكيم فى فهم أو توصيف المسرحية أنه يجده فى موضع من المقدمة يقارنها بمسرحيته **شهر زاد** فيقول : « انى سرت فيها على طريقتى فى « شهر زاد » رسول وفاق ووسيط سلام ، بين المنطقة الشعبية والمنطقة الرسمية (ص ــ ٢٩) وذلك رغم الاختلاف الواضح بين المسرحيتين ، ثم يقول فى موضع اخر عن هذه التجربة : « لكن . . . عندما أريد استلهام فننا الشعبى فى مسرحية ، فإن الأمر يختلف قليلا . . . (عن استلهامه فى الفن التشكيلى) . . . فالمسرحيةلابد أن تحمل معنى ولا يكفى فيها المعنى الداخل فى ذات تشكيلها (ص ــ ٢٤) وقد يصدق هذا الوصف على عدد كبير من مسرحيات الحكيم . لكنه لا يصدق على مسرحية « **ياطالع الشجرة** » بالذات التى يكمن معناها فى ذات تشكيلها والتى لهذا السبب تعد من أفضل مسرحياته من ناحية البناء الفنى .

إن مقدمة الحكيم لمسرحية « **ياطالع الشجرة** » تثير التساؤلات التى طرحناها آنفا واعتقد أن الطريقة الوحيدة التى نمتلكها للاجابة على هذه التساؤلات هى تحليل المسرحية نفسها ، فبعد رحيل الحكيم لم تبق سوى أعماله تتحدث عن نفسها وتجادل بعضها البعض .

قراءة تحليلية فى ياطالع الشجرة :

إن القارىء لمسرحية « **يا طالع الشجرة** » يسترعى انتباهه لأول وهلة كثرة علامات الاستفهام . ففى الثمانى صفحات الأولى فقط يجد ما لا يقل عن ٤٨ علامة استفهام . وتستمر علامات الاستفهام وتتوالى وتتوالد وتتكاثر حتى نهاية المسرحية بصورة لم أشهدها فى مسرحية أخرى حتى تبدو المسرحية للعين وكأنها علامةاستفهام كبيرة ، وكأنها سؤال طويل مستمر أبدى . . فالاسئلة فى المسرحية لا تولد اجابات . . بل أسئلة أخرى حتى يغرق البطل فى بحر من الأسئلة التى لا تقدم لها المسرحية إجابة على مستوى التصريح ولا يبقى من المسرحية على هذا المستوى ــ مستوى السؤال الصريح الذى يتطلب اجابة صريحة ــ سوى حقيقة السؤال واستحالة الجواب .

إن صيغة السؤال هى الصيغة اللغوية المهيمنة فى المسرحية ، وهى صيغة تتكرر على مستوى التشكيل الدرامى فى الصيغة المسرحية التى اختارها الحكيم وهى صيغة المسرحية البوليسية فالمسرحية بشقيها (اللذين يشكلان معا مفارقة ساخرة على المستوى الواقعى هى مفارقة البرىء/ المذنب) تدور حول لغز اختفاء زوجة فى غيابها ثم فى حضورها : فالجزء الأول يبدأ بالتحقيق مع الخادمة ثم الزوج حول اختفاء الزوجة وينتهى باتهام الزوج بقتلها واخفاء جثتها والقبض عليه وذلك دون أن نتأكد من حقيقة هذا الاتهام والجزء الثانى يبدأ بظهور الزوجة وتبرءة الزوج وينتهى بقتل الزوجة واختفاء جثتها ويطرح فى بدايته سؤالا (أين كانت ؟) يولد بدوره سؤالا فى النهاية هو : أين ذهبت ؟ وفى كلتا الحالتين يظل السؤال دون جواب على مستوى التصريح .

وإذا كانت الأسئلة تشغل ما يقرب من نصف حوار المسرحية ، وتتجسد فى الصيغة المسرحية المألوفة ، وهى صيغة المسرحية البوليسية ، فإن الردود على هذه الأسئلة تشغل النصف الآخر . لكن هذه الردود ليست اجابات بل هى ردود تحيل القارىء الى عالم آخر لا يلتزم بالمفاهيم الثابتة المستقرة العقلانية التى تحكم عالم القصة والمسرحية البوليسية مثل مفاهيم الزمان المحدد والمكان والهوية الثابتة وقانون السببية . إن الاجابات المفترضة للأسئلة المطروحة لا تجيب عليها بل تحولنا عن البعد البوليسى الواقعى الذى يفترض عالما عقلانيا منطقيا مستقرا يمكن فيه الوصول إلى الحقيقة بالأدلة والقرائن والاستنتاج العقلى الى عالم نسبية الحقيقة فى اطار سيولة الزمن وتداخل الأمكنة وذوبان الهوية . إن نمط التحولات الأساسى الذى يحكم حركة النص وبناء المعنى فى مسرحية « **ياطالع الشجرة** » هو نمط التحول من البعد الواقعى الى البعد

الرمزى . ولنتوقف لنفصل هذا القول بعض الشىء . إن البعد الرمزى فى الخطاب الأدبى يتولد أساسا فى رأى العلامة الشهير (تودوروف) من عدم اتساق السياق الذى يؤدى إلى الغموض(٤) . فالخطاب عموما ، والخطاب الأدبى خاصة يرتكز فى الأساس على فرضية « القصدية » ــ أى أنه يتصل بموضوع ما ويقال لهدف ما (Pertinence) فإذا انتفت الصلة بين وحدة من وحدات الخطاب وغيرها أو غمض الهدف من سياقها شعر القارىء بالغموض والابهام ، وإذا تجاورت جملتان فى نص أدبى وفشل القارىء فى أن يجد علاقة واضحة أو صريحة بينهما ، سببية أو منطقية ، فإن الغموض الناتج عن هذا الفشل يدفعه بصورة طبيعية وتلقائية إلى التفسير ــ أى إلى محاولة ايجاد نوع من الاتساق الخفى ــ ويرى (تود وروف) أن القارىء يبحث عن هذا الاتساق الخفى إما :

١ ــ داخل النص ، فيما يسميه بفهرس العلاقات الداخلية التى تربط السياق المبهم بوحدات أخرى من وحدات الخطاب الأدبى داخل النص (Syntigmatic Indices)

٢ ــ وإما خارج النص فى فهرس العلاقات الاستبدالية (Paradigmatic Indices) الذى يحيل إلى ثقافة المجتمع وأطاره المعرفى المشترك وذاكرته الجماعية(٥)

ويميز (تودوروف) فى مجال الحديث عن العلاقات الداخلية للنص بين مجموعتين متمايزتين من العلاقات أو « فهرسين » من العلاقات كما يسميهما :

أ ــ علاقات تنبع من خاصية النقص (Lack) وتشتمل على الحذف والتناقض والتعارض والتذبذب وغياب الترابط المنطقى أو الزمنى والتعلق (Suspension) ويقصد به الجملة التى لا تنتهى بنقطة واحدة نهائية (full stop) بل بعدد من النقاط وهى جمل نجدها بكثرة فى مسرحية « يا طالع الشجرة » .

ب ــ علاقات تنبع من خاصية الزيادة (excess) مثل التكرار والاطناب واستخدام عدد من الكلمات بنفس المعنى(٦) وفى ضوء ما سبق يقسم (تودوروف) الخطاب الأدبى الى ثلاثة أنواع :

١ ــ الخطاب الحرفى (literal dis-course) أو ما أفضل أن أسميه الخطاب الواقعى ــ الذى قد ينتظم عددا من الأطر الدلالية ولكنه يمتاز بوجود اطار دلالى مهيمن يجعل دلالته واضحة وصريحة .

٢ ــ الخطاب المبهم أو الغامض (ambi-guous discourse) وهو الخطاب الذى ينتظم عددا من الأطر الدلالية دونما هيمنة من أحدها .

٣ ــ الخطاب الشفاف (transparent discourse) وهو الخطاب الذى تشف فيه اللغة ويندرج تحت هذا النوع القصة الرمزية التعليمية و « الكليشيهات » والاستعارات الميتة أو المجاز الميت(dead metaphors)(٧) .

إن البعد الرمزى فى «يا طالع الشجرة» الذى يحولها من مسرحية بوليسية الى مسرحية رمزية تستخدم استعارة القصة البوليسية لتطرح رؤية فلسفية ــ هذا البعد الرمزى يتولد من سياسة حوارية وتشكيلية مهيمنة هى الانتقال الدائم من مستوى الخطاب الواقعى أو الحرفى الى مستوى الخطاب



المبهم ــ أى من الجملة التى تشير الى اطار فكرى ومعرفى واضح يحدد المعنى الصريح المباشر للجملة الى الجملة التى تطرح عددا من اطر الدلالة يخلق تعددها غموضا يحيل القارىء الى اطار العلاقات الداخلية للنص من ناحية وإلى اطار الذاكرة الجماعية من ناحية أخرى فى محاولة للفهم وإزالة الغموض ونجد أن معظم الأسئلة فى النص وخاصة أسئلة المحقق فى الجزء الأول والزوج الذى يلعب دور المحقق فى الجزء الثانى) تنتمى إلى نوع الخطاب « الحرفى » أو الواقعى بينما تنتمى معظم الاجابات الى نوع الخطاب الغامض أو المبهم وفق التعريف السابق . ويتولد من تقاطع هذين النوعين من الخطاب بصورة دائمة معنى مناقضا للمعنى الصريح على مستوى الحبكة البوليسية .

ويكفى أن نسوق مثالا واحدا للتدليل على صحة هذا القول من بداية المسرحية (ويستطيع القارىء أن يختبر بنفسه أجزاء أخرى من حوار المسرحية) .

إن المسرحية تبدأ بالحوار التالى :

المحقق : متى اختفت سيدتك بالضبط ؟
الخادمة : ساعة عودة السحلية الى جحرها .
المحقق : تقصدين المغرب ؟
الخادمة : لم أبصر الشمس تغرب
المحقق : ومتى تعود السحلية الى جحرها ؟
الخادمة : عندما يظهر سيدى من تحت الشجرة
المحقق : ومتى يظهر سيدك من تحت الشجرة ؟
الخادمة : عندما تنادى عليه سيدتى .
المحقق : ومتى تنادى عليه سيدتك ؟
الخادمة : عندما يرطب الجو فى الجنينة
المحقق : ومتى يرطب الجو فى الجنينة ؟
الخادمة : عندما تقول له سيدتى ذلك .

إن سؤال المحقق الأول يستند الى فرضية منطقية عقلانية تقول بتقسيم الزمن إلى أقسام متتالية منفصلة يمكن رصدها وتحديدها وتفترض ثبات الهوية عبر هذه الأقسام ولكن أجابة الخادمة تحيلنا إلى نمط زمنى آخر يرتبط من ناحية من خلال كلمة « السحلية » ــ بإيقاع النوم واليقظة فى الطبيعة عند الحيوانات والطيور ، ومن ناحية أخرى بمنطق رصد الزمن الذى نجده بكثرة فى الريف وهو منطق قياس الزمن بالأحداث الطبيعية أو التاريخية الهامة كأن نقول مثلا « ولد فلان فى هوجة سعد » أو

« سأقابلك عند المغرب » دون تحديد الساعة . ومن الجدير بالذكر أن هذا المنطق لا يقتصر على الريف المصرى فقط ، بل نجده بين الريفيين فى كافة شعوب العالم .

انظر مثلا حديث مربية جولييت فى مسرحية شكسبير حين تحاول تحديد سن جولييت عن طريق ربط فطامها بحادثة زلزال شهيرة (روميو وجولييت ــ الفصل الأول ــ المشهد الثالث ــ البيت ٢٤) . ونجد المحقق يتجاهل الاشارة المريبة الى السحلية (التى تترك فائضا من الغموض فى نفس القارىء يحيله فى آن واحد الى المناطق الأخرى فى النص التى ترد فيها السحلية والى الذاكرة الجماعية ليفتش عن دلالات هذا الحيوان الزاحف بحيث تبدأ هذه الكلمة فى اكتساب دلالة رمزية) ــ يتجاهل المحقق السحلية وينتقل فى سؤاله التالى من نمط قياس الزمن الشائع بين المتعلمين الى نمط قياس الزمن الريفى . لكن الخادمة ترد على سؤاله « متى تعود السحلية إلى جحرها ؟ » بخطاب مبهم آخر يطرح احتمالين متساويين للتفسير حين تقول : « عندما يظهر سيدى من تحت الشجرة » والتفسير الأول هو أن سيدها يظهر للعين بعد أن كان مختفيا فى ظلال الشجرة ، وهذا هو المعنى الذى يختاره المحقق المنطقى العقلانى لأنه يتسق ونمط خطابه « الحرفى » الواقعى . أما المعنى الثانى الذى يترسب فى ذهن القارىء ويحيره بعض الشىء ويحيله الى داخل النص ــ خاصة الى الوحدة التى تتمثل فى قول الخادمة بأن فى أسفل الشجرة « المسكن العامر . . . مسكن الشيخة خضرة » ــ هذا المعنى هو خروج الرجل من باطن الأرض أو من رحم الشجرة ــ وهو معنى ينتمى الى اطار السحر والخرافة والمعتقدات الوثنية . ويستمر المحقق فى أسئلته « الحرفية » وتستمر الخادمة فى اجاباتها « الغامضة » حتى نهاية الفقرة الحوارية فإجابتها الأخيرة يمكن تفسيرها على المستوى الواقعى فى إطار فكرة الزوجة المتسلطة التى « تفتى » فى كل شىء حتى فى شروق وغروب الشمس . ولكن هذا التفسير يترك مساحة فارغة يشغلها احتمال تفسير آخر ينتمى الى اطار دلالى آخر ويشير إلى أن الزوجة قوة من قوى الطبيعة .

وتلى هذه المتتالية الحوارية متتالية أخرى تدور فى معظمها على مستوى الخطاب الحرفى وتتعلق بأمور واقعية وذلك حتى لا يضيع البعد الواقعى البوليسى للمسرحية ولكن ما أن يتأكد هذا البعد حتى تبدأ متتالية حوارية جديدة تدور حول ابنة الزوجه وتتميز بالخلط اللغوى على مستوى الخطاب الحرفى وهو خلط يخلق غموضا يتأكد حين تقول الخادمة : « انها تراها ولدت كل يوم وتولد كل يوم » . وتطرح هذه الجملة اطارين متزامنين للتفسير : الأول اطار زمن الساعات والدقائق الذى يجعل معنى الجملة أن الزوجة مجنونة أو تعانى من وهم فى الحاضر (فى ضوء التقسيم المنطقى للزمن إلى ماضى وحاضر ومستقبل) . وإما الاطار الثانى فهو اطار الزمن النسبى الذى يحيل الجملة الى خطاب غامض يكتشف القارىء معناه الرمزى حين يقرأ فى علاقته بوحدات خطابية أخرى فى النص تؤكد فكرة سيولة الزمن . وتداخل الماضى والحاضر .

ويلى ذلك حوار يحوى عددا من التفصيلات الواقعية حول الزوج وعمله فى السكة الحديد ثم العناية بشجرة البرتقال ويدور الحوار على مستوى الخطاب الحرفى ولكن شجرة البرتقال التى طرحت من قبل فى سياق خطاب غامض تفضى الى خطاب غامض أخر هو الشيخة خضرة « فى مسكنها العامر تحت الشجرة » ثم نعود مرة أخرى إلى الخطاب الحرفى والتفصيلات الواقعية ولكن ما أن يتعمق البعد الواقعى البوليسى بعض الشىء حتى تشير الخادمة بيدها الى ركن من أركان الغرفة وتصيح :

« هاهى ستى بهانه فى ثوبها الأخضر الذى لا تغيره . . . تجلس على كرسيها المعتاد » .

ثم تظهر الزوجة بالفعل لتترجم السياسة الحوارية السابقة الى فعل مسرحى فنرى أمامنا على خشبة المسرح اطارين متجاورين لتفسير فكرة الزمن . . فالصورة المسرحية يمكن تفسيرها فى اطار الواقع بأنها استرجاع لأحداث ماضية تراها الخادمة ، ولكن تجاور الماضى والحاضر على خشبة المسرح يحقق إبهاما (من خلال مفارقة الزوجة الغائبة الحاضرة) يحيلنا الى اطارتفسير جديد هو الزمن النسبى .

إن حوار الحكيم الذى ينتقل دائما بين الخطاب « الحرفى » والخطاب المبهم يحيلنا طول المسرحية من البعد الواقعى البوليسى الى البعد الرمزى الفلسفى ـ والى جانب الحوار نجد عددا من التحولات الدرامية الهامة التى تؤكد تزامن الاطارين الواقعى والرمزى فى التفسير منها :

١ ــ التحولات الاستعارية التى تنشأ عن طريق تكرار كلمات معينة فى سياقات مختلفة ــ مثل تكرار اللون الأخضر فى الشجرة والشيخة خضرة والزوجة التى تلبس دوما ثوبا أخضر وثوب الابنة الأخضر الذى تنسجه الزوجة ، أوعن طريق التجاور والتتالى الزمنى ، كأن يقول بهادر مثلا عن ثمار البرتقال : « ما الذى أسقطها »

ولا تسمعه بهانه لكنها تقول وهى مسترسلة فى أفكارها عن ابنتها « أنا التى أسقطتها » وينتج عن التجاور أن تتخذ كلماتها صيغة الإجابة مما يحدث نوعا من الاشتباك الاستعارى بين ثمرة الشجرة التى سقطت والابنة التى أجهضت ويتولد أيضا ربط استعارى بين الزوجة والشجرة من ناحية أخرى .

٢ ـ التحولات على مستوى الشخصية المسرحية : تحول الدرويش من راكب قطار إلى ساحر إلى صوت القدر الى المؤلف نفسه ، وتحول جثة الزوجة إلى جثة السحلية ، وتحول المتهم إلى محقق والمحقق إلى متهم فى اطار الصيغة الكوميدية المألوفة ـ صيغة تبادل الأدوار (ص ـ ٥٩ الى ٦٤ مثلا) وتحول الزوج المتهم الى المحقق مع الزوجة فى الفصل الثانى .

٣ ـ تحولات على مستوى التشكيل المسرحى : فى تزامن المكان والزمان الماضى مع المكان والزمان الحاضر على خشبة المسرح (فى مشاهد الزوجة بجوار النافذة وحديثها مع زوجها بعد اختفائها والزوج فى القطار فى الماضى داخل غرفة المعيشة الحاضرة واستدعاء الدرويش للشهادة من الماضى) وفى مزج صيغة المسرح التى تقوم على الايهام بصيغة « الميتامسرح » التى تؤكد طبيعة اللعبة المسرحية كلعبة (كل ممثل يحمل لوازمه معه) .

إن توفيق الحكيم يترجم من خلال تعارض الاطار المعرفى المنطقى العقلانى (الذى يتمحور فى صيغة السؤال وصيغة المسرحية البوليسية) والاطار المعرفى الذى يقول بنسبية الحقيقة فى ضوء سيولة الزمان والمكان أو ما أسماه برجسون بالديمومة (continuum) ، (والذى تطرحه الاجابات وبعض المتتاليات الحوارية وسلسلة التحولات اللغوية والمسرحية) فكرة استحالة معرفة الحقيقة من خلال المنطق العقلانى المألوف ـ وهى الفكرة التى طرحها فى المقتطف الذى أوردناه من مقدمة المسرحية فى بداية حديثنا والذى يتعلق بموقف الانسان السائل من الكون الذى لا يجيب وهو يجسد لنا أيضا من خلال تحول الصورة المسرحية لبيت السحلية أسفل الشجرة (والتى تصبح فى نهاية المسرحية شجرة المعرفة والحياة معا) من منزل عامر فى البداية تسكنه السحلية ويرعاه الزوج الذى لا يسأل ابدا ـ كما يقول للمحقق (ص ـ ٧٤) والزوجة التى لا تعترف بالزمن) الى حفرة أو هوة واسعة تهدد الشجرة بالذبول ، ثم الى قبر يحوى جثة السحلية على يد المحقق أولا ثم الزوج ثانيا فى بحثهما عن اجابة معقولة منطقية لا ختفاء الزوجة فى عالم تستحيل فيه المعرفة العقلانية - هذا التحول لبيت السحلية من بيت الى قبر تحت وطأة شمس العقل أو الفكر يجسد فكرة عبثية بعود عهدها إلى مسرحية « أوديب » لسوفوكليس التى تحمل « يا طالع الشجرة » ظلالا منها .

وينهى الحكيم /الدرويش المسرحية بنكتة فاقعة عميقة المغزى تؤكد فى آن واحد توحد الزوجة والسحلية ، وطبيعة الدرويش الرمزية فهو الغائب / الحاضر فى وقت واحد) ، وتتلخص فى بنيتها كنكتة السياسة البنائية الأساسية التى ينتهجها الحكيم فى المسرحية وهى تعارض أطر الدلالة لتحويل الخطاب الواقعى أو الحرفى إلى خطاب مبهم أو رمزى . أن الدرويش حين يعلم بموت السحلية يصيح وكأنه سمع بموت انسان :

« إنا لله وإنا إليه راجعون . . . انى ذاهب الى مكتب التلغراف . ارسل اليك برقية تعزية ! » ص ـ ٢٠٩) .

وأجدنى من القراءة السريعة السابقة لا أرى تبريرا لا ستخدام الأغنية الشعبية التى يشير اليها عنوان المسرحية ولا أعتقد أن حذفها أو حذف انشودة « برجالاتك » كان ليؤثر فى بنية المسرحية ودلالاتها كذلك لا أجد ما يبرر قول توفيق الحكيم بأنه استخدم أو استلهم فننا الشعبى معنى أو تشكيلا فالتشكيل يذكرنا بمسرح العبث الذى يبدأ بموقف واقعى عادى يتحول تدريجيا إلى موقف فانتازى يحمل بعدا رمزيا ، والمعنى النهائى الذى تفصح عنه بنية المسرحية الرمزية يحيل إلى التفسير العبثى لاسطورة أوديب واسطورة سيزيف . أما الدرويش والشيخة خضرة فقد ينتميان إلى الفن الشعبى بصورة عامة لكنها لا يحملان من الفن الشعبى المصرى سوى الاسم فالسحلية كان يمكن أن تسمى خضرة فقط دون « شيخة » ولا تتأثر دلالاتها أو وظيفتها فى المسرحية ، أما الدرويش فهو رمز شفاف للقدرية التى يعجز الإنسان عن فهمها والتى تجعل كل محاولاته ونواياه العقلانية عبثا فى عبث ، ولا يهم الاسم فى هذه الحالة ، اللهم إلا إذا أسميناه الحكيم نفسه . . فهو استعارة واضحة للمؤلف .

إن الحكيم يؤكد من البداية الاطار الميتامسرحى لمسرحيته ـ أى حقيقة المسرحية كمسرحية . . فكل « شخص فى المسرحية » كما يقول فى ارشاداته . . « يظهر حاملا بيده أثاثه ولوازمه ويخرج بها بعد الانتهاء منها » (ص ٣٧) . والانسان الوحيد فى هذه المسرحية الذى يعلم ما سيحدث هو الدرويش مما يحول الدرويش الى استعارة للمؤلف . وهو كالمؤلف ساحر وحكيم ومهرج فى آن واحد . وعن طريق الدرويش الذى يمثل عنصرا ميتا مسرحى (يحيل الى اللعبة المسرحية نفسها والى المؤلف باعتباره صانع اللعبة) ، وعنصرا رمزيا (القدر) فى آن واحد ، يحقق الحكيم تطابقا استعاريا واعيا بين المسرحية والحياة ليقول فى النهاية ـ كما قال شكسبير على لسان ماكبث من قبل بأن الحياة مسرحية عبثية .

إن الدرويش / الحكيم يرحل فى النهاية عن خشبة مسرح الحياة عن المسرحية البوليسية العبثية التى لن يحل لغزها ابدا ، تاركا بطلة وحده مع أحلامه المجنونة بالخلود والمعرفة ، وتساؤلاته التى لا تنتهى ، وشبح جريمته الأبدى أو ذنبه « الوجودى » . ترى هل يرسل اليه حقا . . . الينا جميعا برقية تعزية ؟ ! ◆

الهوامش

(١) النص المشار إليه والذى يحوى المسرحية والمقدمة هو النص الذى طبعته المطبعة النموذجية تحت اشراف مكتبة الآداب عام ١٩٦٢ .

(٢) انظر :
Martin Esslin, **The theatre of the Absurd,** Penguin Books, 1983 , p. 18.

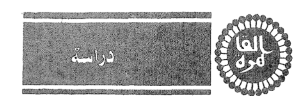
٣) انظر :
Ibid, pp. 327-398.

٤) انظر :
Tzvetan todorov, **symbolism and Interpr etatian, translated by catherine porter, Cornell University Press, Ithaca , New yark , 1986 , p. 29.**

٥) انظر :
Ibid , p. 30-31.

٦) انظر :
Ibid. p. 30

٧) انظر :
Ibid. , pp. 53-56.



رسائل توفيق الحكيم إلى أ. د. سامى سبانخ (وثائق جديدة):



توفيق الحكيم وحوار حول مسرحية « محمد »

الأب الدكتور: جورج شحاتة قنواتى

لقد كان لوفاة كاتبنا العظيم توفيق الحكيم صدى مدوّ فى جميع الأوساط المستنيرة فى البلاد العربية بل فى بعض أوساط الغرب حيث أن عدداً من مسرحياته قد حظيت باعجاب القراء والمستمعين لبرامج الإذاعة . أتذكر أنى منذ عشرين سنة عندما كنت فى مونتيريال عاصمة كندا أستمع إلى الإذاعة باللغة الفرنسية ، فوجئت بصوت المذيع يعلن أن الإذاعة ستذيع مسرحية شهر زاد للكاتب المصرى الشهير توفيق الحكيم .

وقد خصّص عديد من المستشرقين فى فرنسا وإيطاليا وانجلترا وأمريكا بحوثاً مطوّلة لدراسة مسرحياته ومذهبه الأدبى وفلسفته . اذ أن توفيق الحكيم لم يكن فقط بالفنان الموهوب ، خالق مسرحياته الخالدة ، بل كان أيضاً مفكراً أصيلاً لا بمعنى المتخصص بالفلسفة بل كرجل ذى ذكاء مرهف وقلب نابض بـالعواطف النبيلة ، ينـظر إلى الحياة فى مختلف مظاهرها ومشاكلها ، الحياة الشخصية وحياة الاسرة والحياة الاجتمـاعية ومشكلة الحكم والسلطة والعـدل ومهمة المفكرين فى توجيه المكلفين بادارة الدولة .

وبطبيعة الحال ، كان للمسائل الدينية ومشكلة الوصى والنبوة ، وبخاصة مصير الانسان بعد الموت ومشكلة البعث والخلود أثر عميق فى تفكيره . وبعد وفاة ابنه الوحيد فى ريعان شبابه ، كادت هذه المسائل تستأثر على تفكيره ورأيناه فى صفحات الأهرام يناجى الله سبحانه وتعالى ويجرى معه حواراً بأسلوبه الدرامى الوحيد ، وجعل الله يجيب عليه ويناقشه ويحل مشاكله ، الأمر الذى أثار عليه غضب بعض رجال الدين الذين لم يفهموا منهجه الدرامى . وقد أعجبت كل الإعجاب بشجاعته وذكائه وعمق تفكيره عندما صمد بكل ثبات أمام حفنة من ممثلى الفكر التقليدى الذين لم يفتح لهم الاطلاع الممعن فى الثقافات الغَرْبية آفاق الأدب المجازى حتى فى المواضيع الأكثر دقة المتصلة بالله والوصى والاخرويات .

لقد استطاع توفيق الحكيم ، بدون أى مساس لحرمة القيم المقدسة ، أن يعالج هذه الأمور ، وبخاصة حاجة الانسان المؤمن إلى أن يتحدث مع خالقه ، وأن يجد لديه الحنان والمحبة التى يبديها الأب الرحيم نحو أبنائه

رسائل بخط توفيق الحكيم إلى الدكتور سامى سبانخ

وقد تساءلت من أين أتى إلى توفيق الحكيم هذه النزعة الفنية الأصيلة التى سمحت له أن يعبّر عن حبه العميق لله والثقة التامة به والشعور بأنه يستطيع أن يتناجيه على طريقة الصوفية الملتهبة قلوبهم بالحب الالهى . إنى لا أشكّ أبداً فى أصالة إيمان كاتبنا الكبير وعمق إسلامه . فكل مقالاته فى السنين الأخيرة كانت تنم عن الإحساس المرهف بوجود الله وعظمته وقدرته وبأنه يجب على المرء أن يسلّم نفسه تماما إلى إرادته . هذا كله بلاشك مصدره العقيدة الاسلامية وقراءة القرآن والتمعن فى آياته . ولكن طريقة التعبير عن هذا الإيمان بأسلوب فنى وفى أسلوب درامى مصدرها ، على ما أظنّ ممارسته للأدب الغربى وما يحوى من أساليب فى العرض « لأعلى القيم شأنا » .

إن توفيق الحكيم فى نشأته الأولى ودراسته حتى الليسانس فى الحقوق قد تأصل فى شرقيته ، من حيث مصريته وعروبته واسلامه . ولما ذهب إلى باريس ومكث فيها سنينا ، اكتشف عالماً جديداً وثقافة وفنوناً باهرة فلم يأل جهداً إلا وتشبع من هذه الثقافة ، ونفذ إلى صميمها ، وارتوى ــ من مناهلها فشحذت قريحته ، وكشفت عن مواهبه الدفينة وجعلته شخصية فريدة . لم يفقد شيئاً من خصاله الشرقية بل بالعكس : أخذت هذه الخصال ، بالتطعيم الغربى ، تتعمّق وتتأصل ، فاكتشف أصالة الحضارة المصرية وعظمة العقيدة الاسلامية والعروبة وعاد إلى أرض الكنانة ، حاملاً هذا الكنز الثمين ، الثمار المثالى لحوار الثقافات الخلاّق يهديه إلى كل محبّى الفن والحياة الروحية والفكرية .

والآن أود فى الصفحات التالية أن أضيف إلى ملف دراسة فن توفيق الحكيم فى تناوله المواضيع الدينية الحسّاسة بعض وثائق لم تنشر إلا حديثاً فى كتاب ظهر بالفرنسية منذ ثلاث سنوات فى باريس . وهى رسالة دكتوراه جدّ قيمة قدمها صديقنا المغفور له الاستاذ سامى سبانخ . وقد تناول فيها ، بكل دقة واحترام ، تحليل أربع كتب عن السيرة النبوية لأربع كتاب مصريين هم حسين هيكل وطه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم .

وقد أراد المؤلف أن يستفسر من توفيق الحكيم نفسه عن بعض نقاط أشكلت عليه . فوجّه له إحدى عشرة أسئلة « تدور حول مسرحية « محمد » وقد تكرم توفيق الحكيم بالاجابة كتابة عن هذه الاسئلة . وقد نشر الاستاذ سبانخ هذه الأجوبة بصورتها الأصلية مع ترجمتها إلى الفرنسية . أما النص العربى للأسئلة فلم أعثر عليه فاضطررت أن أترجمه إلى العربية من النص الفرنسى المنشور .

وأخيراً أرجو أن تساهم هذه الوثائق ، على تواضعها ، فى توضيح شخصية توفيق الحكيم الفريدة التى ستبقى ، بدون شك ، لسنين طويلة ، موضع إعجاب لمحبيه ، وحقلاً خصباً للأبحاث الدقيقة . ولله الحمد من قبل ومن بَعْدُ .

المحدود بغير المحدود . ولذلك كان لابد للاقتراب من الله والالتجاء الى نور غير محدود هو اشعاع الايمان القلبي . وهذا الاشعاع لنور الايمان ليس ما يدركه تماما العلم والعقل المنهجي . لذلك رأيت تقسيم الادراك البشري الى منطقة مركزية مادية محسوسة محدودة بالعقل والعلم . ومنطقة روحية ثابتة بوجدان القلب واشعاعه بالايمان المطلق غير المحدود . ولذلك لست اخاف على الدين من العقل . ولكني اخاف على العقل من الدين . لأن العقل اذا اعتز بمنهجه المحدود قد يفسد جوهر الدين الاشعاعي اذا تدخل فيه بمقاييسه القاصرة . اذا كان في كتابي « محمد » بعض الاشارة الى معجزات فانه انما ورد باعتبارها من « الميثولوجيا » التي تنبثق من الخيال البشري في مجال هو من ابداعات « الفن » وليس من ادلة العقل ولا وسائله . ولم يكن كتاب « محمد » كتابا علميا . ولكنه عمل وضع في اطار فني على قدر الامكان . ولذلك لم احرمه من بعض وسائل « الميثولوجيا » والخيال البشري . والاسلام نفسه لا يعتمد على معجزات ، سوى معجزة القرآن وحده .

وتجربته وشكله . اما الايمان الديني فيرمز لمنبعه بالقلب . فهو ليس البحث والحركة . ولكنه الاستقرار والثبات . فالايمان يكتفي بالتأكيد ان الله موجود وخالق لكل شيء . ولكن العقل يتساءل عن كنه الله ومكونات الخليقة . وفي مجال البحث والاجابة عن هذا السؤال وجد ما اسماه « العلم » . والعلم احتاج الى وضع مناهج وفروض تقبل الشك وتطالب بالدليل المحسوس بالعقل . والعقل البشري محدود في قدراته . فكان أن عجز الانسان في إدراك أن ما لا يدخل في نطاق العقل ومنطقته يجب ان يدخل في منطقة القلب والايمان والوجدان . لأن الايمان لا يطالب بشك أو دليل . اما الذين أرادوا ان يدمجوا الايمان والقلب بدليل من العقل والعلم المنطقي فقد نجحوا في الناحية الاجتماعية للدين من حيث هو منظم لسلوك البشر . أما من حيث هو تعريف بكنه الله ، فان العلم والعقل والمنطق لا يمكن ان يحيط بحقيقة الله ، لأن العقل بشري محدود والله غير محدود . فكيف يحيط

السؤال الأول

كتب الأستاذ إسماعيل أدهم والأستاذ إبراهيم ناجي فى كتابهما « توفيق الحكيم أن فكرة كتابة « سيرة النبى . . فى قالب مسرحى قد وردت عندكم سنة ١٩٢٧ عندما كنتم فى فرنسا ولكنكم لم تنجزوها إلا سنة ١٩٣٤ عندما طلب منكم الأستاذ أحمد حسن الزيات مقالة عن السيرة لمجلة « الرسالة » ولما كنتم تتخوفون من غضب قد ظهر أنه لاقمبّر له فعندئذ بادرتم فى إنجاز هذه المسرحية .

غير أن أحمد عبد المعطى حجازى لم يخف حيرته إزاء هذا الرأى لأن المنطق فى نظره يقتضى أنه قبل أن تصبح السيرة موضوع إيحاء لعمل أدبى يجب أن يسبقها بحث علمىّ وهذا العمل العلمى لم يحققه محمد حسنين هيكل إلاّ سنة ١٩٣٥ .

ويذهب أيضاً الأستاذ حجازى إلى أن كتابكم هو تلبيه لدعوة الدكتور طه حسين إلى الأدباء فى مقدمة كتاب « على هامش السيرة » إلى أن يجدوا استلهامهم فى التراث الثقافى العربى . فما هو الرأى الصائب ؟

وفى نفس المناسبة ، يبدى أيضاً الأستاذ عبد المعطى حجازى حيرته فى كتابه « محمد وهؤلاء » عندما يذكر سنكم فى هذه الفترة (أى سنة ١٩٢٧) فيقول إنكم كنتم حينئذ فى من لا يتجاوز الخمسة والعشرين أو الثمان والعشرين من العمر . هل تستطيعون أن توضحوا لى هذه النقطة وأن تقولوا لى تاريخ ميلادكم بالضبط ؟

ربما كان ما جاء فى كتاب اسماعيل ادهم وابراهيم ناجى فى كتابهما صحيحاً من حيث التفكير فى كتابة السيرة عام ١٩٢٧ فى فرنسا ولكنى لا أذكر ذلك الآن وكل ما اعرفه هو ما هو مثبوت ومنشور فى مجلة الرسالة عام ١٩٣٤ من نشر فصل من السيرة النبوية على الشكل الذى نشرت بهٔ بناء على طلب محرر مجلة الرسالة أحمد حسن الزيات بمناسبة عدد خاص بالهجرة . وبعد ذلك عكفت منذ ١٩٣٤ ــ ١٩٣٥ على اتمام السيرة كلها فى كتاب « محمد » الرسول البشر الذى تم نشره فى عام ١٩٣٦ . وكانت فكرتى الأساسية فى كتابته هى إظهار البشرية فى هذا الرسول البشر ، وابعاده عن فكرة القداسة التى اتصف بها الروح القدس المسيح . وبذلك لا يكون هناك تكرار فى الرسل والرسالات . أما القالب التمثيلى التى اخترته فقد كان ضروريا لايراد الأحاديث كما نسبت إلى اشخاصها بالضبط طبقاً لكتب السير المعتمدة عند أئمة المفسرين دون تدخل منى بتعليق أو تبرير يخرج الصورة عن موضوعيتها . ولذلك لم يستطع الغاضبون الاحتجاج العلنى وإن كان بعضهم لم يقابل هذه الصراحة فى الصورة والشكل بالارتياح ، وخاصة فى علاقة الرسول البشر بالنساء . وقد حاول الدكتور هيكل الدفاع والتبرير من وجهة نظره لمسألة النساء ونسبها إلى أسباب غير الأسباب البشرية التى جاءت فى الحديث المعتمد وهو : حبب الى النساء والطيب وجعل قرة عينى فى الصلاة » وهو حديث يدل على أن الرسول البشر كان انسانا له أمزجة البشر كما أن فيه منابع الروحية ، أى المزج بين المادة والروح . وهى جوهر الاسلام عندى . أما استيحاء السيرة فى عمل أدبى فلم تكن هى الدافع لأنى لا أعتبر هذا العمل « محمد » عملا أدبياً أو مسرحاً قصد به الخلق الفنى أو الأدبى مثل « أهل الكهف » التى كتبت عام ١٩٢٨ ونشرت فى أوائل عام ١٩٣٣ ولا يعقل أنه أخلق عملا أدبياً من سيرة التقيد فيها بنصوص معتمدة تحرمنى من حرية حوارى الخاص .

السؤال الثانى :

اودّ أن اعرف تاريخ عدد من مقالاتكم مع ذكر المجلات التى تنشير فيها لأول مرة وهى المقالات التى نشرت فيما بعد فى كتابكم « تحت شمس الفكر » : منطقة الايمان ــ الدفاع عن الاسلام . نجم أحمد ــ سر العظمة ــ المرأة فى شباب الرسول ــ جوهر الدين . هل يحلّ للباحث أن يعتبرها كأنها تعبر عن موقفكم الشخصى بالنسبة للدين وبالنسبة لشخصية الرسول ؟

أما تاريخ ميلادى الرسمى فهو عام ١٩٠٢ . والمراجع التى نشرت عن حياتى فهى : زهرة العمر ، و« سجن العمر »

(٢) أما المقالات الدينية المنشورة فى « تحت شمس الفكر » فإنها نشرت فى مجلة الرسالة فيما بين ١٩٣٥ ــ ١٩٣٨ فيما أذكر . . وهى معبرة عن « موقفى ورأيى فى الدين والاسلام »

السؤال الثالث

لقد كتبتم فى الهامش رقم ١٣ من الطبعة الثانية لكتابكم انه لم يكن عملاً تاريخيا أو علمياً ولكنكم فى نفس الهامش تقولون أن كل الحوادث التى وردت فى هذا الكتاب هى معتمدة .

ولكنكم لا تجهلون ان سيرة ابن هشام لم ترَ النور قبل القرن الثالث للهجرة بعد ما قد مرت رواياتها بعدة تقلبات . وماذا تقول عن السير الأخرى التى تذكرونها كمصادر لعملكم ، وأخرها سيرة ابن حجر العسقلانى التى لم تظهر قبل سنة ٨٥٢ هـ .

هل من الممكن فى هذه الظروف أن نعتمد كل ما ورد فى هذه المصادر ؟ وهل ، من جهة أخرى ، قد قمتم بعملية انتقاء بين رواياتها ، وهذا ان لم يكن إلاّ لاستجابة مقتضيات القالب الدرامى الذى اخترتموه ؟

كتب السيرة المعتمدة التى ذكرتها فى كتابى هى المعتمدة عند علماء الدين الاسلامى وأئمة المفسرين ، والتى لم يرد بشأنها تكذيب أو استبعاد ، والا كانت أثارت ، اعتراضا طيلة هذه الأعوام ، واعتبرت من الكتب والأحاديث غير الموثوق بها ، وقد اخترتها مرجعا بعد التأكد من أنها مقبولة ولم تثر خلافا أو شكوكا . ولم أقم بأى اختيار درامى ، لكون الهدف عندى ليس الدراما أو الفن الأدبى ، إنما هو التدليل على أن نبى الاسلام كما ورد على لسانه وعلى مواقفه المعتمدة فى سيره المعتمدة عند أئمة الدين الاسلامى هو رسول بشرى يوحى اليه . . . وأن الإسلام دين المادة والروح معا .

غلاف رسائل توفيق الحكيم عن « محمد »

رسائل بخط توفيق الحكيم

السؤال الرابع

لقد اخترتم أن تضعوا السيرة بأسلوبكم المفصّل أى الأسلوب الدرامى . ولكنكم تعترفون أنفسكم بأنكم لم تطبقوا هذا الاسلوب فى كليته فتقولون أن كل ما فعلتم هو صياغتها فى هذا القالب الفنّى البسيط . وتعنون بذلك ، على ما أظنّ إطار الحوار الذى يجعل القارىء يتصور ذلك كما لو كان حادثاً أمامه فى الوقت الحاضر . هل قصدكم ادبىّ مجرد فانتم تريدون مواصلة ما ابتدأتم به فى « أهل الكهف » فأردتم نقل التراث الدينى إلى المسرح ؟

يقول عدد من النقاد أنكم تتسمون بالحذر ، فيذهب مثلاً محمد مندور إلى أنكم اخترتم الاسلوب الدرامى لكى تتفادوا القطع فى عدة تعبيرات وأفعال نسبت إلى الرسول فى كتب السيرة وكتب التاريخ (أنظر مسرح الحكيم)

ما رأيكم فى ذلك ؟

سبق أن قلت أن الغرض من كتاب « محمد » ليس العمل الأدبى الفنى مثل : « أهل الكهف » . ولذلك لم استخدم فيه أسلوبى الخاص ، إلا فى موضع واحد هو حوار الحية وابليس ، لأن هذا الحوار يدخل فى باب الميثولوجيا والتخيل وليس فى نطاق السيرة المعتمدة دينيا .

السؤال الخامس

قد كتب الاستاذ ابراهيم الدرديرى فى كتابه « القصص الدينى فى مسرح الحكيم » (ص ١٤٠ ما معناه أن مسرحية « محمد » هى عمل درامى من الدرجة الأولى وليس فقط صياغة السيرة فى قالب حوار درامى ويقول نفس الكاتب (ص ٧٥) أنكم اردتم أن تكتبوادراماً كونياً يذكّر بالملحمة وأن هذه الدراما بنيتهيحول فكرة رئيسية هى وحدة النور الإلهى الذى يتحقق فى صفات البطل الرسول ؟

ما جانب الحق فى كل هذا ؟

الحقيقة عندى وفى رأيى هى كما قلت من أنى لم اقصد بكتاب « محمد » أى أبداع ادبى وفنى . إنما هى مجرد صياغة للأحاديث المعتمدة للرسول وصحابته فى قالب حوار وليس فى قالب سرد كما فعل كل من كان قبلى من كتاب السير . ولذلك فهى قد يمكن أن تسمى « سيرة حوارية » وليست سيرة سردية .

السؤال السادس

هل فكرتم فى ترجمة كتاب « محمد » إلى لغة غربية ؟ وإذا أردتم أن تفعلوا هذا اليوم . هل تظنون أنه ينبغى عندئذ أن تُجروا فيه بعض التعديل والملاءمة ؟

ترجمة كتاب « محمد » لم تتم الا الى اللغة المعروفة فى الباكستان إذ جاءتنى من أعوام نسخة من هناك . كما أن فصلا من هذا الكتاب ، وربما كان الفصل الأخير الخاص بوفاة النبى قد نشر ضمن فصول كتاب أمريكى . أما غير ذلك ، فلم يترجم . أما التعديل أو الملاءمة فهى ما يرجع فيه إلى المترجم نفسه ، مع المناقشة فيه مع المؤلف وهو ما لم يحدث حتى الآن .

السؤال السابع

عندما الفتم كتابكم ، فكرتم فى الدفاع عن الاسلام . فى مقالتكم « الدفاع عن الاسلام » أخذتم على المؤلفين المسلمين صَمْتهم بعد صدور مسرحية « فولتير » (Voltaire) عن محمد . وقد أضفتم حينئذ أن الأحوال قد تغيرت اليوم وان قام بعض المؤلفين فى هذا العصر للإشادة بعقيدتهم .

وتصريحاتكم هذه ترجع إلى ١٩٣٨ على أبعد تقدير يعنى ستتين بعد نشر كتابكم وثلاث سنين بعد ظهور كتاب طه حسين « على هامش السيرة » ، وسنة فقط بعد كتاب « حياة محمد » لحسين هيكل . كيف حققتم هذا الهدف أعنى الدفاع عن الاسلام حين أنكم اكتفيتم بصياغة الروايات فى قالب حوارى بدون أن تتفضلوا نظرة خاصة فى الاسلام كما فعلتم فى مقالاتكم الدينية وعلى ما يظهر بدون أن تواصلوا دحض انتقادات بعض المستشرقين كما فعل هيكل .

سبق أن قلت أن الغرض من هذا الكتاب صورة واقعية من واقع أحاديث معتمدة وليس دفاعا أو تبريرا لأن الدفاع والتبرير لا يمكن أن يقنع العالم غير الإسلامى ولكن المقنع فى رأيى هو الفهم لحقيقة الإسلام وفلسفته وهى تقوم على بشرية النبى ، فى حين أن المسيحية تقوم على روحانية المسيح ، واليهودية تقوم على قبلية موسى ــ والبشرية الاسلامية هى مراعاة التركيب الإنسانى المكون من مادة وروح معاً وهى واقعية تكوين الإنسان . أما المسيحية الروحية فهى المثالية . واليهودية هى التنظيمية الطائفية القبيلة لبنى اسرائيل منذ خروجهم من مصر إلى أرض الميعاد ــ فهدف كتاب « محمد » إذن هو سرد الحوادث فى اتجاه معين هو ابراز بشرية الرسول وواقعية الاسلام فى تركيبه المادى والروحى ولذلك كان الاسلام دعوة للناس كافة أى للانسان فى كل زمان ومكان لإتصاله بهذا التركيب المادى والروحى فى الانسان ، وكانت المسيحية للناس كافة ايضا لأن الروحية متصلة ايضا بتركيب الأنسان فى كل زمان ومكان . أما اليهودية فليست بدعوتها هى نفسها لكل الناس بل لطائفة معينة ومختارة بالذات . ولا يقبل فيها غير أهلها وحدهم .

السؤال الثامن

لقد كتبتم فى مقالتكم « منطقة الايمان » : فلنترك رجال الدين المفكرين يفكرون كما يشاءون ، ويثرثرون كما يريدون ويعرضون بضاعتهم الكلامية التى هى كل بهرجهم الأدمى الأجوف » (ص ١٦) وتقولون هذا بالنسبة

لنظريتكم الخاصة باستغلال القوى الانسانية أليس هناك نوع من المبالغة أن نقسم الانسان إلى ثلاث مناطق مستقلة الواحدة عن الأخرى ؟ هل من الممكن أن العقل يمنع نفسه من أن يفكر فيما يعتقد القلب ، والقلب نفسه هل يستطيع أن يبقى غير مبالٍ في اعتقادات العقل وبخاصة إذا نظرنا إلى أناس معتادين ــ كما تقولون بحق ــ على الفكر الحر المستقل ؟ وإن لا أجادل في وجود الدين البسيط للقلب والغريزة ولكن ليس من الواجب أن يهتم الدين في الرد على مقتضيات الاعتقاد العقلي للذين يشكون ويبحثون ؟

إننا نعرف أن الاسلام قد واجه هذه المقتضيات في ابتداء نهضته الثقافية في مطلع العصر العباسي وكان رده هو تكوين علم الكلام . أليس من الفكر الصحيح أن عند كل نهضة ثقافية يجب على كل دين أن يقوّم تراثه لإزالة بعض الرواسب الماضية التي لا تظهر إلا بفضل التقدم الثقافي الذي تحقق ؟

لست أدري إذا فهمت جيداً التمييز الذي جعلتموه بين عالم القلب وعالم العقل . إن هذا المشكل له أهميته الكبرى . لقد حاول طه حسين أن يجد له حلاً وأنتم تعرفون أحسن من أي شخص الصعوبات التي صدمته .

رأيي في استقلال المكان في الانسان يرجع إلى تركيب وظائف الأعضاء في الأنسان نفسه . فالعقل وظيفته التفكير والتحليل والتركيب بحثا عن حقيقة الإشياء ــ وهو في هذا البحث يتحرك باستمرار لأن الحقيقة غير محدودة والعقل محدود . وهو يفحص ويزن ويشك ــ أما الإيمان الذي يرمز لمنبعه بالقلب ــ فهو ليس البحث والحركة ولكنه الاستفزاز والثبات . فالإيمان يكتفي بالتأكيد أن الله موجود وخالق لكل شيء ولكن الفعل يسأل عن كنه الله ومكونات الخليقة . وفي مجال البحث والإجابة عن هذا السؤال وجد ، ما اسماه « العلم » . والعلم احتاج إلى وضع مناهج وفروض تقبل الشك وتطالب بالدليل المحسوس بالعقل ــ والعقل البشرى محدود في قدراته . فكان أن لجأ الانسان إلى إدراك أن ما لايدخل في نطاق العقل ومنطقته يمكن أن يدخل في منطقة القلب والايمان والوجدان . لأن الإيمان لا يطالب بشك أو دليل . أما الذين أرادوا أن يدعموا الإيمان والقلب بدليل من العقل والعلم المنطقي فقد نجحوا في الناحية الاجتماعية للدين من حيث هو منظم لسلوك البشر . أما من حيث هو تعريف بكنه الله ، فان العلم والعقل والمنطق لا يمكن أن يحيط بحقيقة الله . لأن العقل بشرى محدود والله غير محدود ــ فكيف يحيط المحدود بغير المحدود . ولذلك كان لابد للاقتراب من الله الى الالتجاء إلى نور غير محدود هو اشعاع الإيمان القلبي . وهذا الإشعاع لنور الايمان ليس ما يدرك بمقاييس العلم والعقل المنهجي . لذلك

رسائل بخط توفيق الحكيم

رأيت تقسيم الإدراك البشرى إلى منطقة متحركة مادية محسوسة محدودة بالعقل والعلم . ومنطقة روحية ثابتة بوجدان القلب واشعاعه بالإيمان المطلق غير المحدود . ولذلك لست أخاف على الدين من العقل . ولكنى أخاف على العقل من الدين ، لأن العقل إذا اغتر بمنهجه المحدود قد يفسد جوهر الدين الإشعاعى اذا تدخل فيه بمقاييسه القاصرة .

السؤال التاسع

في مقالتكم « الدفاع عن الاسلام » تقولون (ص ٣٠) : فمحمد هو أول نبي مجد البشرية بأن أعلن أنه بشر ، وأن دينه هو دين الفطرة البشرية ، وقاوم أولئك السفهاء الذين كانوا يطلبون إلى الأنبياء أن يثبتوا نبوتهم بالمعجزات فأثموا في حق الفكر البشرى قبل أن يأثموا في حق الدين . فالمعجزة أى الإتيان بعمل خارق للمعتاد لا تدل على شيء ولا تثبت نبوة ولا تدحضها » .

ومع ذلك أنكم لم تمتنعوا من ذكر المعجزات التي وردت في كتب السيرة حتى لو كانت هذه الكتب متأخرة العهد وقليل الثقة فيها . لم تمتنعوا عن ذكرها في كتابكم وحتى بدون أن تضيفوا عليها صيغة المبالغة كما فعلتم في فصل الشيطان والحية . ومع ذلك أنكم لم تحتفظوا من المصادر إلا ما حدث حقيقة . هل يجب أن نظن أنكم تعتقدون في صحة الروايات العجيبة التي تذكرها ؟

وهناك بلا شك حلقة اتصال لم أعثر عليها بين موقفكم النظري وموقفكم العملي

اذا كان في كتابي « محمد » بعض الأشارة إلى معجزات فإن ذلك ورد باعتبارها من « الميتولوجيا » التي تنبت من الخيال البشرى في مجال هو من إبداعات « الفن » وليس من ادلة العقل ولا وسائله . ولم يكن كتاب « محمد » كتابا علميا . ولكن عمل وضع في اطار فني على قدر الإمكان . ولذلك لم أحرمه من بعض وسائل « الميتولوجيا » والخيال البشرى . والاسلام نفسه لا يعتمد على معجزات ، سوى معجزة القرآن وحده .

والحلقة المفقودة التي تشير اليها ربما مردها هو المنهج والإطار .

فأنت تريد تطبيق المنهج العلمي والعقلي في عمل من السيرة وضع في إطار فني . ولذلك استعان بمستلزمات الفن احيانا . وهذه المستلزمات الفنية والميتولوجية معناها الاعتقاد أو التصديق على الخوارق . . .

السؤال العاشر

في مقدمة طبعة ١٩٥٥ في كتابكم « محمد » كتبتم تقريراً تقولون فيه عن منهجكم الأولى وعن مقصدكم الدرامي وتقولون في هذه المقدمة أن كتابكم هو عمل أدبي مبنى على فكرة درامية . ما هو سبب هذا التأخر لمدة عشرين سنة للإفصاح عن فكرتكم الخاصة بعملكم ؟

إني بعد الطبعة الأولى الصادرة سنة ١٩٣٦ والتي راجعتها بنفسي لم أعد اتتبع ما حدث في بقية الطبعات التي تداولتها أيدى ناشرين مختلفين . وربما كانت هذه البيانات الجديدة لها ضروراتها عند هؤلاء الناشرين

السؤال الحادى عشر

في نفس هذه الطبعة عام ١٩٥٥ يوجد فهرس للموضوعات التي تخلو من إثارة دهشة في عمل درامي . هل من الممكن أن نعرف ما هي الدوافع التي جعلتكم تجمعون على هذه الطريقة البيانات الخاصة بالزمن والمكان والفكرة الأساسية إلى تطور النزاع وإلى عناصر كل فصل .

لم أغير رأيي وكما قلت لا أعرف شيئا عن هذا الكتاب منذ الطبعة الأولى عام ١٩٣٦ . وهي المعروفة عندي ◆



تعادلية توفيق الحكيم والبحث عن الإنسان فى الكون والمجتمع

د. عاطف العراقى

يمكننا القول بأن توفيق الحكيم ، سواء اتفقنا معه أم اختلفنا ، يحتل مكانة بارزة ، مكانة كبرى فى تاريخ فكرنا العربى المعاصر . لقد وضع الرجل الذى رحل عنا منذ أسابيع قليلة بصماته البارزة على تاريخ الأدب وتاريخ المسرح فى كل أرجاء عالمنا العربى من مشرقه إلى مغربه . لقد أثار مفكرنا العديد من القضايا الأدبية والمسرحية وبحث فيها بعمق واستفاضة . ومن يحاول اهمال الدور الكبير الذى قام به مفكرنا العملاق توفيق الحكيم ، أو يحاول التقليل من أهمية القضايا التى أثارها ، فإن وقته يعد ضائعاً عبثاً . لقد عاش توفيق الحكيم طوال حياته كالشعلة المضيئة التى يسير على هديها أو نورها الإنسان ، وقال بآراء تعد غاية فى الثراء الفكرى والتأمل الفلسفى ومن هنا كان من واجبنا كمفكرين وأدباء تسليط الأضواء عليها والبحث عن جوهرها وحقيقتها .

وإذا كان من الصعب ، بل من المستحيل أن تقوم بتحليل كل الجوانب الفكرية عند أديبنا ومفكرنا توفيق الحكيم ، فى حدود النطاق المرسوم لمقالة من المقالات ، فإننا سنركز أساساً على البحث فى تعادلية توفيق الحكيم . فالتعادلية التى يقول بها توفيق الحكيم إنما تعد تعبيراً عن اتجاهه إلى حد كبير . لقد جاء كتابه « التعادلية » إجابة عن سؤال وجهه إليه أحد القراء ، كما أنها تعد تعبيراً عن مذهبه فى الحياة والفن كما يقول توفيق الحكيم ، وحاول من خلالها البحث فى وضع الإنسان فى الكون ، ووضع الإنسان فى المجتمع .

وقد حاول توفيق الحكيم الإشارة إلى العديد من مسرحياته والتى ــ فيما يقول ــ تعد تعبيراً عن البحث فى التعادل . فالتعادل واختلاله بين العقل والقلب فى إطار مشكلة الزمن ، كان موضوع مسرحية أهل الكهف . والتعادل واختلاله بين الفكر المطلق ممثلاً فى شهريار ، والإيمان العاطفى

ممثلاً فى « قمر » متحركاً فى إطار مشكلة المكان ودورته كان موضوع مسرحية « شهر زاد » ، والتعادل بين القدرة والحكمة وثباته واختلاله كان موضوع مسرحية « سليمان الحكيم » وهكذا الى آخر الأمثلة والتى سنقوم بتحليلها فيما بعد ، أمثلة يذكرها توفيق الحكيم كمحاولة من جانبه لإثبات أن مذهبه فى الفن والحياة إنما يعد تعبيراً عن فكرة التعادلية . وهى فكرة لا تعبر عن خط مستقيم بقدر ما تعبر عن دور أو دورة أو دائرة . فكرة لا تعد فكرة سلبية تماماً ، بل فيها روح التحدى والنضال . وهناك العديد من الأمثلة التى يذكرها الحكيم فى مسرحياته وفى كتابه « التعادلية » والتى يدافع فيها عن فكرة الدورة أو الدائرة ، كما يحلل فكرة النضال أو التحدى .

والواقع أن فكرة التعادلية والتى يرى توفيق الحكيم أنها تعد معبرة عن مذهبه فى الفن والحياة وعن وضع الإنسان فى الكون ووضعه فى المجتمع ، إنما تثير العديد من الإشكالات بل التناقضات . ومن هنا وجب علينا أن ننظر إلى توفيق الحكيم سواء من خلال هذه الفكرة ، أو من خلال بقية أفكاره وآرائه الأخرى ، ننظر إليه كفرد من أفراد البشر ، وليس كقديس . إذ سيتبين لنا أن هذه الفكرة ، فكرة التعادلية ، إنما تعد فكرة لا تقدم حلاً أو إجابة للعديد من المشكلات التى يبحث فيها الأديب أو المفكر أو الفنان ، كما أنها قد تعد نوعاً من التوفيق أو التلفيقية الزائفة ، بل إن فكرته نفسها ، فكرة التعادلية لا تعد شيئاً جديداً قام الحكيم باكتشافه ، بل إن أكثر جذورها وجوانبها وأبعادها إنما كانت مجالاً للبحث عند كثير من المفكرين منذ آلاف السنين . ولكن هذا لا يقلل بوجه عام من أهمية الأمثلة التى يذكرها توفيق الحكيم والتى تجدها فى كتابه التعادلية وفى كتب أخرى ومسرحيات ومن بينها عودة الروح ، وفن الأدب ، وتحت شمس الفكر ، ومن البرج العاجى ، وتحت المصباح الأخضر ، وثورة الشباب ، وقلت ذات يوم ، ومسرح داخلية . وعلى القارىء أن يرجع إلى هذه الكتب والمسرحيات وغيرها إذا أراد المزيد من التفصيلات سواء من حيث الفكرة أو حيث تطبيقاتها

قلنا إن توفيق الحكيم يبلور فكرة التعادلية حول دراسة وضع الإنسان فى الكون ووضع الإنسان فى المجتمع .

مشهد فى بهو الاعمدة بمسرحية اهل الكهف « المسرح القومى ١٩٦٠ »



إنه يتساءل أولاً عن الإنسان ويرى أن هذا السؤال يعد قديماً قدم التفكير الآدمى ، كما يعد جديداً ما بقى التفكير الآدمى فى هذا الكون . إنه سؤال تحاول الإجابة عنه كل علوم الأرض وفلسفاتها وفنونها وآدابها . والجواب لا يمكن أن يكون قاطعاً أو حاسماً لأن السؤال نفسه يعد غامضاً ، لأنه وليد أبوين غامضين وهما الانسان والتفكير .

ولا يعطينا توفيق الحكيم إجابة محددة عن سؤال هو : ما الانسان . إنه يفترض أن الانسان هو المخلوق المعروف لنا جميعاً والذى يعيش فوق هذه الكرة الأرضية . إنه يعيش على هذه الأرض ومن هنا توجد صلة أو مشاركة بينه وبين الأرض .

والأرض تعد كرة تعيش بالتوازن أو التعادل بها وبين كرة أضخم هى الشمس فإذا اختل هذا التعادل ، ابتلعتها الشمس أو ضاعت فى الفضاء . فالتعادل إذن هو الحقيقة الأولى والرئيسية لحياة الأرض .

وينطبق هذا التعادل على العمليات الحيوية التى يقوم بها الإنسان . فالتنفس يعد حركة تعادل بين الشهيق والزفير . وهكذا إلى آخر العمليات المادية البيولوجية .

وما يقال عن هذا النمط من الحياة ، يقال أيضاً عن الحياة الروحية السليمة . إنها تعادل بين الفكر والشعور . واختلال هذا التعادل يؤدى إلى الأمراض العقلية والعصبية .

الإنسان إذن كائن متعادل مادياً وروحياً . بل كل الكائنات التى تحملها هذه الأرض المتعادلة ، تتعادل هى أيضاً كأمها فى تركيبها ، تعادلاً هو سر حياتها . إن الكائنات كلها من نبات وحيوان وانسان تخضع لقانون التعادل فى تركيبها البيولوجى والكيميائى والطبيعى .

هذا ما يقول به توفيق الحكيم من جهة الإيمان « بالكائن المتعادل » « والكون المتعادل » وهذا القول من جانبه أقرب إلى المقدمة أو المقدمات العامة والتى سيترتب عليها فكرة التعادلية فى مجال الأدب والفن .

وما نلاحظه من جانبنا أن توفيق الحكيم فى تلك المقدمات العامة والتى يتحدث من خلالها عن قانون التعادل ، والكون المتعادل ... إلى آخر تلك الأفكار ؛ إنما كان يركز على وجه واحد فقط يحاول من خلاله تأكيد ما سيتوصل إليه من القول بالتعادلية فى مجال الأدب والفن . والقارىء للأمثلة التى يذكرها الحكيم والتى أوردنا نماذج منها قد يتساءل قائلاً : ألا يوجد فى الكون ما يهدم هذا التعادل . هل القول بالتعادل يعد مسألة بديهية وذلك فى الوقت الذى نجد فيه الزلازل والبراكين والأوبئة . إن دعوة توفيق الحكيم من خلال قوله بالتعادلية فى الكون تعد دعوة لا أساس لها .

برنارد شو

وكان الأجدر بتوفيق الحكيم ذكر الأدلة المناهضة لرأيه ، بل كان من الأفضل عدم الربط بين التعادلية فى الكون ، والتعادلية التى يقول بها فى الأدب والفن . وكم نجد فى الدعوات التوفيقية والوسطية تفسيرات لا تخلو من نزعة تفاؤلية ، نزعة لا تخلو من تبسيط المشكلة أكثر من اللازم . ولو كان توفيق الحكيم قد جنب نفسه فى نظريته للكون هذه النزعة التعادلية التفاؤلية الوسطية ، ونظر إلى الكون وبالتالى الإنسان ، نظرة أساسها الشر والألم والضياع

د. زكى نجيب محمود

والتشاؤم ، لجاء أدبه أكثر عمقاً ، ولكنه لم يفعل ومن هنا جاء دفاعه عن آرائه لا يخلو من تعسف تارة وتردد بين الآراء والمذاهب تارة أخرى . وليرجع القارىء إلى بعض الأحكام النقدية حول أدب توفيق الحكيم وخاصة التى قال بها النقاد الغربيون ، وليرجع أيضاً إلى بعض آرائه والتى لا يخلو من نوع من التضارب حول قضايا : الفن للفن أم الفن للمجتمع ، ونظرته إلى المرأة وهل كان عدواً أم كان مؤيداً لها ومدافعاً عنها ومن بين الكتب التى تثير هذا الجدل حول هذه القضايا ، عودة الروح ، وتحت شمس الفكر ، وفن الأدب ، عودة الوعى . وهذه القضايا تتعلق بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بقواعد العمل الأدبى الفنى ، والأسس الفكرية للعمل الأدبى ، ومتى يكون العمل الأدبى محلياً ومتى يكون عالمياً . اذكر أننى منذ خمس سنوات أثرت على صفحات إحدى جرائدنا اليومية قضية جوائز نوبل وقضية المحلية والعالمية ، وهل يعد أدبنا أدباً محلياً أم أن بعض أعمالنا الأدبية والفنية تعد أعمالاً داخلة فى النطاق العالمى وبحيث تتجاوز النطاق المحلى الضيق .

إننى حين أثرت هذه القضية ، تفضل توفيق الحكيم بإهدائى نسخة من كتابه « ملامح داخلية » وهذا الكتاب الذى قدم له توفيق الحكيم واشترك فى تأليفه مجموعة من النقاد والكتاب ، يشير فى بعض صفحاته إلى هذه القضية ، قضية الأدب المحلى والأدب العالمى .

وإذا كانت تعادلية توفيق الحكيم تعد ثمرة لاستفادته من العديد من التيارات والأفكار التى نجدها بطريقة أو بأخرى عند مفكرين وأدباء سبقوه ، إلا أنها من جهة أخرى تعد تعبيراً عن اجتهاد من جانب أديبنا ومفكرنا توفيق الحكيم وخاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا أنه التزم بها فعلاً فى بعض مسرحياته وكتاباته . وإذا أخذنا فى اعتبارنا أيضاً أن توفيق الحكيم ككاتب شرقى عربى لابد وأن تجذبه فكرة التضاد من جهة ، وامكانية التوفيق بين المتضادين من جهة أخرى . فكرة الأصالة والمعاصرة ، فكرة القلب والعلم ، فكرة الدين والعلم .

أذكر أن توفيق الحكيم كان من أبرز المهتمين بكتاب الشرق الفنان زكى نجيب محمود ، والذى نجد فيه الخطة أو مشروع العمل الذى التزم به زكى نجيب محمود فى الجديد للفكر العربى ومحاولته حل مشكلة الأصالة والمعاصرة . أذكر أيضاً أن توفيق الحكيم حين وجه إلى زكى نجيب محمود على صفحات أحدى جرائدنا اليومية ، تحية بمناسبة عيد ميلاده الثمانين ، وهى التحية التى تفضل فيها بالإشارة إلى كتاباتى عن زكى نجيب محمود ، أذكر أن توفيق الحكيم لم يركز فى حديثه عن زكى نجيب محمود إلا على قضية الأصالة والمعاصرة .

هذه كلها أمور ومسائل لابد أن نضعها فى اعتبارنا إذا أردنا تفسير تعادلية توفيق الحكيم تفسيراً أقرب إلى الصحة والصواب . إن تعادليته من خلال عديد من مسرحياته كأهل الكهف والسلطان الحائر وأوديب وغيرها من مسرحيات اهتم من خلالها بالتعبير عن هذه الفكرة ، إنما تعد تأثراً من جانبه بالفكر المصرى القديم (فكرة الخلود) والفكر اليونانى (فكرة التناسب أو الانسجام أو الهارمونى) . أما أقواله عن التعادلية والإسلام ، ومحاولة كثير من الباحثين الربط بين فكرة التعادلية عنده ، وفكرة الوسط فى الإسلام ، فإنها لا تمثل تياراً رئيسياً فى فكرة التعادلية عنده . وكم أخطأ عديد من الباحثين فى رد بعض أفكار التعادلية عنده إلى الإسلام . وسنرى أن كل التساؤلات التى طرحها خلال بحثه فى التعادلية سواء فى كتابه عن التعادلية أو فى مسرحياته ، إنما تعد تساؤلات فكرية أساساً وليس من الضرورى أن تكون تساؤلات مصدرها الدين الإسلامى .

ومما يؤسف له أننا نجد انتشاراً لهذه التفسيرات الخاطئة ومنذ ألف الحكيم كتابه التعادلية ، وحتى أيامنا هذه ، بعد وفاته . وليرجع القارىء العزيز إلى الكم الهائل من المقالات المتسرعة التى ظهرت بعد وفاته والتى يحاول من خلالها أشباه الكتاب وأشباه النقاد والباحثين تفسير فكر الحكيم وخاصة فى مجال « التعادلية » من خلال قوالب دينية وكان الأديب عندهم لا يكون أديباً عملاقاً إلا إذا كتب فى الدين وقضاياه ، أو أصبح أدبه أدباً دينياً ، إن صح وجود ما يسمى بالأدب الدينى !!! . ويقينى أن هؤلاء الأشباه من الكتاب لم يكلفوا أنفسهم القراءة الفاحصة الدقيقة لمسرحيات توفيق الحكيم وكتبه .

ألم يقل توفيق الحكيم فى كتابه « فن الأدب » ، وقد كرر هذا القول فى كتابه التعادلية ، ألم يقل : إن الأديب يجب أن يكون حراً ، لأن الأديب إذا باع رأيه أو قيد وجدانه ذهبت عنه فى الحال صفة الأدب .



فالحرية هى نبع الفن . وبغير الحرية لا يكون أدب ولا فن لأن الذى يقول لفنان أو أديب : التزم بكذا أو بكيت فقد قتله . إنما التزام الأديب أو الفنان شيىء ينبع حراً من أعماق نفسه فإن لم ينبع الالتزام حراً من قلبه وبيئته وعقيدته فلا تلزمه أنت ولا تلزمه قوة فى الوجود . يجب أن يكون الإلتزام جزءاً من كيان الأديب أو الفنان . فالالتزام المثمر للفنان فى رأيى هو الالتزام الذى ينبع من طبيعته . وهناك يتعارض الالتزام مع الحرية (توفيق الحكيم فى كتابه فن الأدب وكتابه التعادلية ص ١٠٠) .

الواقع أن توفيق الحكيم قد أشار ــ كما قلنا ــ فى كتابه التعادلية وفى العديد من مسرحياته الكثير من القضايا الفكرية والأدبية . وقد حاول من جانبه البحث فى هذه القضايا وتقديم اجابات من خلال إيمانه ــ كما يقول ــ بفكرة التعادل .

إنه يتساءل قائلاً : هل الإنسان وحده فى هذا الكون ، وهل الإنسان حر فى هذا الكون ؟ .

لقد آجاب العصر الحديث ــ فيما يقول توفيق الحكيم ــ بأن الإنسان وحده لا شريك له فى هذا الكون وأنه إله هذا الوجود . وأنه حر تمام الحرية . إن هذا الجواب الذى قضى على تعاليم الأديان ، جعل العصر الحديث مطبوعاً بطابع المادية وإذا كنا نجد الدين باقياً فى كثير من البلاد المتحضرة ، وماضياً فى دعوته ، إلا أننا يجب أن نضع فى اعتبارنا أن الناس جميعاً حتى المتمسكين بالطقوس وروح النصوص ، قد سيطرت عليهم النزعة المادية .

لقد اختل التعادل الذى كان قائماً حتى مطلع القرن التاسع عشر بين قوة العقل وقوة القلب . لقد اختل التوازن بين نشاط التفكير من جهة ، ونشاط الإيمان من جهة أخرى . ويرجع ذلك إلى كثرة انتصارات العلم العقلى ، فى حين أن الدين ظل جامداً لا يتحرك . لقد ضاعف العلم قوته وجدد وسائله ووسع آفاقه ولكن الدين على العكس من ذلك ، قد بقى محصوراً فى أفقه ، لم يكتشف منابع جديدة فى أعماق القلب الإنسانى ، وبحيث تتعادل مع تلك العوالم الجديدة التى اكتشفها العقل البشرى .

إن اختلال هذا التعادل أو التوازن قد أدى إلى اختيار العصر الحديث للجانب الأرجح ، وبالتالى الخضوع للنتائج المترتبة

أبو العلاء المعرى



على سيطرة العقل وحده ومنها حرية الإنسان فى هذا الكون وانكار كل مالا يثبت بالبحث والاختيار ، ومن ثم انكار إرادة أخرى غير إرادة الإنسان أو وجود آخر غير وجوده ، فهو كائن وحده فى هذا الكون . لقد أدى هذا الاختلال إلى القلق السائد فى النفوس اليوم ، إن سببه ، الاضطراب فى ميزان التعادل بين العقل والقلب ، بين الفكر والإيمان .

ولكن هذا الاختلال فى التعادل لابد وأن يصحح نفسه بنفسه على مدى الوقت . وقد ظهرت فى هذه الأيام ــ فيما يقول الحكيم ــ بعض الدلائل . فالعصر الحديث بدأ يزهد فكرة الإنسان الكائن وحده فى هذا الكون . إنه يتحرك شوقاً وحنيناً إلى أحد غيره ، إلى كائن أرقى . وإذا كان الدين لم يسفه بإطار جديد لهذه الفكرة ، فإنه قد بقى ينتظر ويأمل أن تتحقق المعجزة ولكن فى محيط العلم العقلى . وقد يكون الاهتمام بالأطباق الطائرة وأمل الناس فى أن تكون آتية برسالة من عالم أفضل وكائنات أرقى ، إلا نوع من تلطيف الشعور الذى جف بجفاف المنبع الدينى وبحيث يربح الإنسان من قلقه ويخرجه قليلا من ضيقه بوحته فى هذه الكون

لقد أشار الحكيم إلى هذا السبب من أسباب الاختلال فى مسرحيته أهل الكهف . وذلك بطريقة غير مباشرة ومن خلال اطار مشكلة الزمن ــ كما أشرنا ــ كما أشار إليه بطريقة مباشرة فى كتابه التعادلية .

ولكن هذا السبب لا يعد وحده مسئولاً عن قلق الإنسان والإخلال بتوازنه ، بل توجد أسباب أخرى ، من بينها أن الإنسان وقد ملك القدرة المادية الهائلة ، فإنه يخشى أن تفلت من يده ، وإذا أفلتت فإن ذلك يؤدى إلى دماره . ولا يحميه من الدمار إلا ميزان التعادل بين القوة والحكمة .

لقد أشار الحكيم إلى هذا السبب فى أكثر من مسرحية من مسرحياته وفى أكثر من كتاب من كتبه ، ومن بين تلك المسرحيات ، مسرحية سليمان الحكيم . .

إن أزمة الإنسان فى هذا العصر ، إنما هى إذن نتيجة اختلال فى تركيبه التعادلى . وإذا تساءلنا بعد ذلك : هل الإنسان عند توفيق الحكيم يعد وحده فى هذا الكون ؟ فإننا نجد توفيق الحكيم بعد اشاراته إلى دراسات بعض النقاد الأجانب والذين حاولوا استخلاص اتجاه مفكرنا توفيق الحكيم ، نجده يقول : لقد استنتجوا من خلال مسرحى أنى على أى حال لا أؤيد فكرة وحدة الإنسان أو حريته المطلقة فى هذا الكون . رهذا ما لا أنكره . فأنا أحس بشعورى الداخلى أن الإنسان ليس وحده فى هذا الكون . . وهذا هو الإيمان . وليس من حق أحد أن يطلب إلى الإيمان تعليلاً أو دليلاً . فإما نشعر أو لا نشعر . وليس للعقل هنا أن يتدخل ليثبت شيئاً . وأن أولئك الذين يلجأون إلى العقل ومنطقه ليثبت لهم الإيمان ، إنما يسيئون إلى الإيمان نفسه . فالإيمان لا برهان عليه من خارجه . إنى أومن بأنى لست وحدى ، لأنى أشعر بذلك . ولم أفقد إيمانى ، لأنى رجل متعادل . ولكنى من جهة أخرى أفكر بعقلى لا لكى أدعم إيمانى بأنى لست وحدى ، بل لأعرض المسألة أمام تفكيرى بعيداً عن الإيمان . . . فلنؤمن إذن بالقلب وحده ، تلك قوته . ولندع العقل يفكر فى مجاله وحده . . تلك أيضا قوته . وهذا التعادل بين القوتين يكفل سلامة الشخصية الإنسانية . (التعادلية ص ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢) .

هذا ما يقوله توفيق الحكيم . ومن الواضح أن فكرة التعادلية قد سيطرت عليه إلى درجة جعلته يفترض ضرورة وجود طرف آخر باستمرار . إنه لم يبين لنا بوضوح مآخذ أو عيوب العقل . كما أنه لم يبين لنا عيوب الإيمان الذى يقام على القلب . ومهما يكن من أمر ، فإن هذا الموقف من جانبه قد قال به قبله عديد من المفكرين والفلاسفة فى العصر الحديث . كما أننا نجد صلة بين أقواله فى هذا المجال ، وبين أحاديثه إلى الله والتى كتبها بجريدة الأهرام وأثارت نوعاً من الجدل .

وهكذا يمضى توفيق الحكيم فى تحليل العديد من المواقف من خلال فكرة التعادلية . وهو يفترض دائماً وجود قوتين . فإذا بحث فى الحرية نجده يقول : الإنسان عندى حر فى اتجاهه حتى تتدخل فى أمره قوى خارجية أسميها أحياناً القوى الإلهية حرية الإرادة فى الإنسان عندى إذن مقيدة شأنها فى ذلك شأن حرية الحركة فى المادة (التعادلية ص ٣٩) .

وهذا الموقف من جانب توفيق الحكيم قد سبق له البحث منه فى كتب ومسرحيات عديدة . ومن بينها كتابه فن الأدب والذى ذهب فيه إلى القول بأن الإنسان ليس إله هذا العالم وليس حراً ، ولكنه يعيش ويريد ويكافح داخل إطار الإرادة الإلهية .

وإذا كان توفيق الحكيم يرفض فهم كلمة التعادل بالمعنى اللغوى الذى يفيد التساوى ولا بالمعنى الذى يعنى الاعتدال أو التوسط فى الأمور ، بل يعنى بالتعادل ، التقابل ، والقوة المعادلة هنا معناها القوة المقابلة والمناهضة ، إذا كان توفيق الحكيم يرتضى لنفسه هذا الفهم ؛ بحيث يصورلنا فى أهل الكهف التناقض بين الوجود التاريخى والوجود الواقعى ، ويصورلنا فى شهرزاد ؛ التناقض بين الوجود الفلسفى والوجود الواقعى ، فإن رأى توفيق الحكيم فى مجال « وضع الانسان فى الكون » وهو المجال الأول من المجالين الذين قام بدراستهما فى كتابه التعادلية » . يثير العديد من الاشكالات والتساؤلات . إن رأيه لا يخلو من نزعة تقريرية غائية وهى نزعة فكرية فلسفية لا تخلو من أخطاء ومغالطات وخاصة فى العصر الحديث . بالإضافة إلى أن حديث مفكرنا العملاق توفيق الحكيم عن التعادلية يكاد يشعر القارىء بأنه حديث



توفيق الحكيم

عن صفة وليس عن موصوف حديث عن أعراض وليس عن جوهر . حديث يخلو من فكرة التناقض والصراع والأضداد ، وهى الفكرة التى أعلن أكثر من مرة اعتزازه بها وضرب له أمثلة من العديد من مسرحياته حديث لا يخلو من نزعة استسلامية مقهورة ، وليس حديثا عن موقف حيوى جوهرى بناء .

قلنا إن توفيق الحكيم قد جعل دراسة للتعادلية قائمة على البحث فى وضع الإنسان فى الكون ، ووضع الإنسان فى المجتمع . ونود بعد دراستنا للمحور الأول ، أن نتوقف قليلاً عند المحور الثانى ، محور العلاقة بين الإنسان والمجتمع ، وإن كنا نلاحظ عند توفيق الحكيم نوعاً من التداخل بل التكرار فى دراسة للمحور الثانى وذلك إذا قارنا بينه وبين دراسته للمحور الأول .

يعطينا توفيق الحكيم العديد من الأمثلة والتى تقوم فى رأيه على فكرة التعادل . وهى أمثلة تدلنا على دقة ملاحظة وذكاء من جانبه . فالشعور بالتعادل يسمى فى عرف الأخلاق بالعدل . والعدل هو المظهر الاجتماعى للتعادل . والضمير هو الشعور بالعدل أو على الأصح : شعور الذات بعدل لم يتحقق نحو الغير .

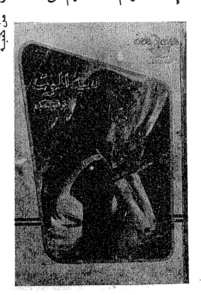
وكما يوجد الضمير عند الفرد ، يوجد عند المجتمع . فالمجتمع يتولد فيه أيضاً شعور بأن عدلاً لم يتحقق نحو الغير ، أى نحو طائفة منه لحقها شر بفعل طائفة أخرى . وهنا تقوم الثورات الاجتماعية لتصحح الوضع وتعيد حالة التعادل التى تسمى العدالة أو العدل الاجتماعى .

وفى مجال السياسة الدولية لابد من توازن أو تعادل بين القوى . وقلما حدث فى تاريخ الأمم أن انفردت طويلاً دولة واحدة بالقوة فى العالم . ويعطينا الحكيم مثالاً على ذلك بالدولة الرومانية التى كادت تسيطر بمفردها على الدنيا . لقد انشطرت هى نفسها إلى قوتين ، إحداهما فى روما بزعامة أكتافيوس والأخرى فى الاسكندرية بزعامة أنطونيوس . وقد حدث لها نفس الأمر فى العهد المسيحى . لقد قامت الدولة الرومانية الغربية فى روما ، والدولة الرومانية الشرقية فى القسطنطينية ، وهكذا .

وفى مجال السياسة الداخلية ، لابد من توازن أى تعادل بين قوة الحاكم وقوة المحكوم ، لأن قانون التعادل الذى نرى مظهره فى الشهيق والزفير هو الذى يعمل هنا أيضاً ، ونرى مظهره فى وجود حركة توازن ، لأن هذا هو شرط الحياة .

وما يقال عن التعادل فى مجال الأخلاق والسياسة والاقتصاد (قانون العرض والطلب) يقال عن رجل الفكر ورجل السياسة ، أى رجل العمل . فانضمام رجل الفكر إلى حزب من الأحزاب معناه تقيده والتزامه بتفكير الحزب . وهذا الالتزام يحرم مباشرة سلطة الفكر فى المراقبة والمراجعة . وضعف أغلب رجال الفكر فى العصر الحاضر ، وإنهيار ايمانهم برسالتهم وقوة تأثيرها ، قد ربط الفكر فى عجلة العمل ، وجعل الأقلام فى خدمة الحكومات واختل بذلك التوزان أو التعادل بين القوتين . وهذا من أسباب الكوارث التى تهدد العصر الحديث . إن طغيان قوى العمل فى هذا العالم وانحرافها نحو الاستبداد والاستعمار والسيطرة ، دون أن تجد أمامها قوى روحية أو فكرية معادلة تتكتل لردها إلى الصواب ، هو من أهم مصادر القلق والانحراف إلى الهاوية .

ويرى توفيق الحكيم أن الفكر المعادل أو الموازن للعمل إنما يشمل القوى العقلية والقوى الروحية أيضا ، أى المنطق والإيمان وإذا كانت توجد مذاهب أدبية وفنية تطرح جانباً القوى الروحية أو الدين ولا تستبقى الا القوى العقلية كوجودية سارتر والواقعية الاشتراكية ، والمذاهب المادية بوجه عام ، فإن التعادلية تعترف بمنبعين للمعرفة البشرية هو العقل (المنطق) والإيمان (القوى الروحية) الأول عكازه الدليل البين ، والآخر عكازه الشعور الخفى . ويمكن للعقل والإيمان أن يعيشا معاً فى كيان الإنسان . وكم أكد الحكيم على هذه الفكرة



فى كثير من كتبه ومن بينها كتابه « تحت شمس الفكر » .

ويحاول توفيق الحكيم من خلال كثير فى كتبه البحث فى الأدب والفن من خلال منظور التعادلية . فالتعادلية تقيم الأدب والفن على أساس قوتين يجب أن يتعادلا هما قوة التعبير وقوة التفسير ولا يمكن للأثر الأدبى أو الفنى أن يكتمل خلقه أو يقوم بمهمته إلا إذا تم فيه التوازن بين القوة المعبرة من جهة ، والقوة المفسرة من جهة أخرى . ولابد أيضاً من التعادل أو التوازن بين المحاكاة والابتكار . فإذا غلبت المحاكاة على الأديب أو الفنان فإنه لن يضيف شيئا منه إذا أسرف فى الابتكار فقد قطع الصلة به بينه وبين الآخرين . لابد إذن من التوازن وهذا نجده ـ فيما يقول الحكيم ـ عند أمثال شكسبير وبيتهوفن فيما قاما به من محاكاة وابتكار .

وإذا كان التعبير يعد كل شىء فى نظر الفن ، إلا أنه من وجهة نظر التعادلية ، لابد وأن يقترن بقوة التفسير . القوة المعبرة تكون جميلة فى ذاتها ولكنها لا تضىء غيرها كاللؤلؤة . أما إذا اقترنت بالتفسير فإنها تكون كالماسة التى تشع فى الظلام أضواء تكشف عن وجود أشياء أخرى . إن التعبير يشمل الأسلوب والموضوع وبه يمكن أن يتم الأثر الأدبى أو الفنى فى ذاته ، أما التفسير فهو الرسالة التى يحملها الأثر الأدبى أو الفنى بعدئذ للبشرية .

ويعطينا الحكيم بعض الأمثلة والتى نرى من جانبنا أنها لا تخلو من تعسف فى التأويل . فالبحترى مثلا هو تعبير . وأبو العلاء تعبير وتفسير معاً . وشكسبير فى شعره الغزلى تعبير أما فى مسرحياته مثل هاملت فهو تعبير وتفسير معاً . وبيتهوفن فى سوناتا ضوء القمر هو تعبير بينما فى السنفونية الثالثة تقوم بإبلاغنا بكلمته فى الإنسان والبطولة . وفى السنفونية الخامسة ينقل لنا قولته فى الإنسان والقدر كما أنه فى السنفونية التاسعة وكثير من كونسيرتاته يريد أن يقول شيئاً أكثر من مجرد اللحن الجميل .

كما يذهب توفيق الحكيم بناء على ما سبق أن ذكره من أدلة وأمثلة أن الفن للفن إنما هو حبس الفنان فى هيكل الشكل والفن الملتزم هو حبس الفنان فى سجن المضمون . وفى هاتين الحالتين فإن الفنان لا يمكنه ابلاغ رسالته الكاملة والتى تنبع من الحرية لتبشر بالحرية . من أجل هذا كله كان الشرط الضرورى لحياة التعبير والتفسير معاً هو ايجاد التناسب والتناسق بينهما أى التعادل .

ويحاول مفكرنا توفيق الحكيم تلخيص مبادىء التعادلية فى مجموعة من النقاط تتبلور حول الاعتقاد بأن الوجود هو التعادل مع الغير ، وأن الفكر يجب أن يكون معادلاً للعمل ، وأن الخير والشر وضعان للإنسان وبحيث يكون جزاء الشر ليس الاقتصاص من حرية الشخص ، بل هو عمل خير يوازن ويعادل ما ارتكب من شر . كما تؤمن التعادلية أيضاً بأن العقل بمنطقه وشكه يجب أن يعادل ويوازن القلب بشعوره وإيمانه ، وأن الأثر الأدبى أو الفنى يجب أن يقوم على التعادل والتوازن بين قوة التعبير وقوة التفسير .

ولا يخفى الحكيم نزعته التفاؤلية فى حديثه عن مستقبل الفكر المعادل للعمل ، ومستقبل التعادلية فى علاج الإنسان .

ولكن هل تحقق أمل توفيق الحكيم وما تنبأ به من مستقبل للفكر المعادل للعمل ومستقبل للتعادلية فى علاج الإنسان والقضاء على شروره ؟ إنه سؤال نطرحه من جانبنا ونعتقد أنه من الصعب الإجابة عليه ولكننا نكتفى بالقول بأن توفيق الحكيم قد كتب التعادلية عام ١٩٥٥ ، أى منذ أكثر من ثلاثين عاماً . وإذا كنا نجده فى بعض كتبه ومسرحياته قبل كتاب التعادلية غير ملتزم بقاعدة أو أكثر من القواعد الخمسة للفكر التعادلى والتى ذكرها فى آخر كتابه « التعادلية » وقد سبق أن أوردناها منذ قليل ، فإنه من الصعب أيضاً أن نقول أن توفيق الحكيم فى كتبه ومسرحياته ومقالاته التى كتبها بعد التعادلية كان ملتزماً التزاماً حرفياً بتلك القواعد .

ولا يعنى هذا القول من جانبنا توجيه نقد أو أكثر من نقد إلى أديبنا العملاق توفيق الحكيم ، فى موضوع مدى التزامه أو عدم التزامه بفكره التعادلى ، إذ أننا نرى أن فكرة التعادلية سواء كما عبر عنها توفيق الحكيم من خلال الأمثلة التى ذكرها (الإنسان فى الكون والإنسان فى المجتمع) ، أو كما عبر عنها بصورة تختلف فى قليل أو فى كثير عن الصورة التى ذهب اليها توفيق الحكيم ، عبر عنها مفكرون سابقون تقول إن فكرة التعادلية نفسها لا تسلم من أوجه ضعف ونقص ، وإن كانت رغم ذلك قد تعد مثلاً أعلى ونموذجاً يحتذى وقد سبق أن أشرنا إلى مواضع اتفاقنا واختلافنا مع الحكيم فى تعادليته وقلنا أن فكراً يثير الجدل والمناقشة

كلمة بخط الحكيم مع توقيعه على غلاف احد كتبه

اهداء
الى الأمة العربية
يسعدني وانا في هذه المرحلة الأخيرة
من عمري ان اهدي عصارة هذا العمر
الى شعوبنا العربية العزيزة في كل وطن
وهذه السلسلة التي تصدر تباعا بمؤلفاتي
فيما يمكن ان يسمى بالمكتبة الشعبية
كفيلة بسعرها الزهيد ان تتيح لكل فرد
ان يحصل عليها وان يجمع بذلك اجزاء
حياتي الفكرية بين يديه ، مع حبي وتحيتي
١٩٧٢ توفيق الحكيم

أكثر من ربع قرن من الزمان ، إنما يدلنا على عظمة توفيق الحكيم وعلى عمق فكر أديبنا الشامخ .

لقد وُجد فكر توفيق الحكيم ليبقى أبد الدهر لأنه جدير بالبقاء . وُجد أدبه لكى نعتزبه ونتمسك ، كما تعتز كل دول العالم بمفكريها العمالقة . لكى نفخربه . ونتفاخر تماماً كما نفعل بالنسبة للأهرام وأبى الهول وبقية آثارنا الخالدة . لقد تحدث عن موضوعات داخلة فى إطار المذاهب الأدبية والفنية والجمالية وكان الرائد والمعلم . لقد تحدث عنها بثقة ويقين . وواثق الخطوة يمشى ملكاً . كان حديثه عنها ثمرة لقراءاته الواسعة وحدة ذكائه وتأمله الخصب العميق فى « البرج العاجى » وتحت شمس الفكر وتحت المصباح الأخضر . ومن هنا كان حديثه صادراً عن أستاذية قلما نجد لها نظيراً وكم أساء إليه أناس تحسبهم أدباء وما هم بأدباء . تحسبهم نقاداً والنقد منهم براء ولكن أكثرهم لا يعلمون .

كم أسأنا إلى فكر توفيق الحكيم وإلى أدبه ومسرحه . كم شغلتنا الأمور الهامشية حول الحكيم وحياته وهل كان بخيلاً أم لا ، وهل كان عدواً للمرأة أم مناصراً لها ومدافعاً عنها . وقد آن لنا أن نقدره حق قدره ، لأنه رائد فى مجاله ، عملاق بين العمالقة هرم فكرى بارز لقد شق طريقه وسط الأشواك والصخور ودخل تاريخ أدبنا المعاصر ومسرحنا المعاصر من أوسع الأبواب وأرحبها . وأنا من جانبى ورغم اختلافى معه كما أشرت فى العديد من الآراء والاتجاهات ، لا أخفى إعجابى بعظيمنا وحكيمنا ، توفيق الحكيم ◆

الحكيم ..
فى إنتظار ما لن يأتى بعد .. !

سكينة فؤاد



● لما ذهب إلى حكيمنا توفيق فى برجه على نيل القاهرة حيث سكن وعاش منذ ثلاثينات القرن وثلاثينات عمره وحيث استقر على شاطئه فى حى جاردن سيتى وحيث كان من طقوس يومه الأساسية أن يجلس إلى حكمة النهر يجرى معها حواراته ويستغرق فى تأملاته . . . وكان نقاشى معه وهو على مشارف عامه الخامس بعد الثمانين . . . وفوجئت . . . فشيخ قبيلة الفكر والأدب الجالس أمامى يكذب شهادات التاريخ والميلاد والزمان وكل ما يقال عن تقدم العمر الذى يأتى معه يوهن الصحة وضعف الذاكرة وفقدان القدرة . . . واننى أجلس إلى واحدة من هذه الطاقات التى يضيق العمر عن مساحة إمكاناتها . . . وان يكن الاختلاف الجوهرى بينه وبين هذه الطاقات البشرية النووية أن الحكيم أبدع وأعطى . . عشرات الكتب . . . ومئات المقالات وآلاف الكلمات . . . ومع ذلك مازالت آلته البشرية تعمل وتتوقد بأعلى الطاقة وتومض بالفكر وتنبض بحيوية تتحدى عطاءات فكرية فى قمة مراحل النضج والاكتمال .

إنه شاب فى التسعين لا تفوته شارده ولا واردة ولا تضيع منه ذكرى ولا يفقد الدليل إلى حدث من سيرته الذاتيه أو من سيرة التاريخ الفنى والأدبى والسياسى . . يحكى بترتيب مدهش وبتعليق أكثر دهشة فى ندرته وغرائبه وقدرته على أن يستخرج من كل حدث مدلولا أكبر . . . ويطل على الزمن . . ويرجع إلى الوراء ويحكى بأسلوب درامى يتقمص فيه الأداء الكامل صوتا وانفعالا .

ليس غريبا انه اعطى هذا السجل المسرحى العظيم فقد كان فى تكوينه الذاتى ومواهبه الخاصة قدرة التقمص والإنفعال بأدق التفاصيل وبالمحاكاه المحكمة فى الصوت والتعبير - هذا بالطبع غير قدرته على فن الحوار - وهو إسلوبه حتى فى الحكى العادى . . . فقط مع من يحب ومع من يأمن . . فهو إذا

جلس لمن لا يعرف يبدو وكأنه لم يتعلم النطق ولا جمع الحروف فى كلمات . . . !

ولا يتوقف ابداع الذاكرة عند حدود التذكر . . . إنها مازالت تبرق بالخلق والابداع . . فأثناء الحكى تبرق حدقتا العينين ببريق غريب وتومض وتلمع . . وتعرف ان هناك مولودا سيتخلق فى رحم الكلمة . . . ومن ثم تولد فكره . . .

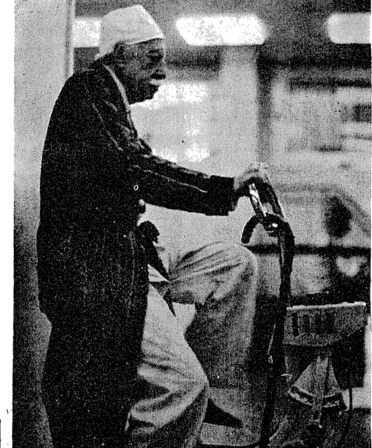
ويعود إلى الحكى وقراءة شريط الذكريات . . . ثم تُشرق العيون الثاقبة الصغيرة التى يأتى اتساعها من عمق قرارها البعيد . . ، فحكمة العمر والفهم والادراك والغوص إلى قرار الرؤية لا تجعل قراءة شريط الذكريات قراءة محايدة . . إنها قراءة تصدر احكاما على كل ما كان ولكن للأسف لم يبق الأوان بصحيح – فقد كان حكيمنا يعرف قبل الجميع أنه يقف على البوابة ينتظر لحظة الإقلاع إلى عالم المغيب . . ولكنه ينتظر اللحظة بيقظة وإمكانات عقل شاب فى الأربعين . . . وكانت مشكلة الشيخ الشاب المسافة بين إمكانات الجسد الواهن والذهن المتوقد الذى يزداد قوة وحدة وحيوية . . . وكأن داخله قطاران تسيران على قضيب واحد وفى اتجاه معاكس فالجسد يتراجع إلى الوراء . . . والذهن والعقل والفكر يتقدم إلى الأمام . . . أو كأن سجن العمر انقلب إلى سجن الجسد . . . والمشكلة هى أن ذهنه وفكره وتوقده وطاقته . . . تحتاج جسدا يسير به زمنا جديدا . . . لذلك حلم أن يعيش حياتين . . حياة ما قبل أن يفهم ويدرك ، وحياة ما بعد الادراك والفهم . . . ويقرب الصورة بمثال من عالمه الوحيد الذى فهمه وعرفه وعاشه وهو القراءة والكتابة . . . فيقول :

« لماذا من حق كل كتاب قبل أن تصدر طبعته الأخيرة أن تكون له بروفه يجرى منها التصحيح بحيث تصدر الطبعة الأخيرة منقحة وخالية تماما من الأخطاء ؟ . لماذا لا يكون الإنسان مثل الكتاب . . له طبعة أولى وطبعة ثانية . . أو بروفة حياة . أو حياة أولى يتعلم فيها ويفهم ويخطىء ويصيب . . . ثم حياة ثانية كاملة وصحيحة . . . !!

وبعقليته الجدلية – لا يطرح فكره إلا ويكون عنده الأخذ والرد عليها . . . فيقول ردا على اشتياقه لحياة ثانية :

– سيرد القدر على ويقول لى سيحدث هذا ولكن ليس لك انت بالذات . . . انما لفرد أوجيل آخر يكون لديه فطنة التعلم عن دروس حياتك وعبر ما فيها إن سلبا أو إيجاباً خطأ أو صوابا يتعلم ويصحح . . ويحيا لك الحياه الثانية الصحيحة التى كنت تريدها لأنك تقع فى خطأ كبير إذا ظننت أنك كل شىء فى هذا الكون ونسيت ان هناك أجيالاً كثيرة ستأتى وتصحح نفسها عبر ما تعلمته منك ، وتأتى أجيال أخرى وتخطىء اخطاءً أخرى ، وتحتاج بالتالى إلى أجيال غيرها بتصحيح مسارها وهكذا – فالحياة كلها تدور ليكتمل المعنى والوجود .

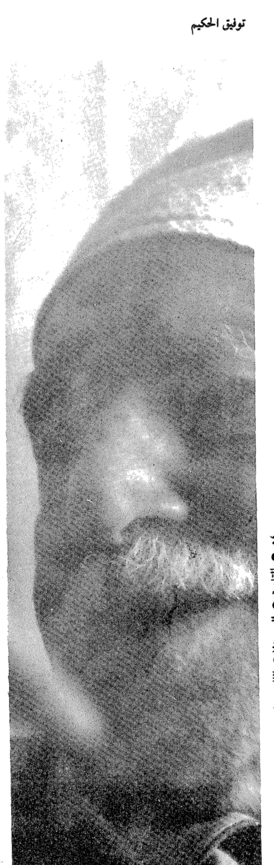
لقد كان الاقتراب من حكيمنا – مثل الاقتراب من قمة من القمم . . صعوداً وتحليقاً بالعقل والروح والنفس والفكر



توفيق الحكيم

فى
العدد القادم
من مجلة « القاهرة »
الجزء الثانى
عن
توفيق الحكيم
فى ذكرى ميلاده ٩ / ١٠ / ١٩٨٧

توفيق الحكيم



والدروس المستفادة مما كتبه متاحة للجميع . . . سيرته الذاتية وحياته الخاصة واعترافاته فى لحظات الشفافية والرؤية الأخيرة تستحق التأمل . . ففيها كثير من المفاتيح لسراديب وأغوار هذه النفس العجيبة التى تبدو كمدينة العجائب والتى يفضى كل سرداب منها إلى ما هو أعجب وأغرب والتى تستحق ما أجمع كثير من رفاق العمر على وصفه بها . . . حيث قيل :

« من الصعب وضع نظام ، أو تحديد دقيق لوصف توفيق الحكيم - فهو يبدو كالساحر يبدل شخصية دنياه ومفاهيمه بحيث أن كل كتاب جديد له يجدد الحاجة إلى دراسته من جديد . . . ! وهذه بعض اعترافاته الأخيرة :

□ أزمة حياتى انى كنت لا ألعب فى طفولتى . . . أنى لم أعش صباى وعشت أتمنى أن أجتاز الشباب بسرعة إلى الكهولة . . . وكنت فى صباى أخذ دائما دور ومشاعر الشيخ . . أو أتخفى منه لأهرب من دور الشاب . . . !

واليوم والعمر يقترب من اغلاق ملفاته وطى أوراقه أحس أن الكتابة لم تكفنى عما لم أعشه . . . ولو قدر لى أن أعيش حياتى من جديد لعشت كل العمر كما يجب أن يعاش . . . !!

□ أنا مثل صندوق مغلق . . . صندوق خال من الزخرف والإثارة والإبهار ولا شيء فيه يلفت النظر . . . كنت أتمنى أن تمتد لى يد إمرأة محبة لا يهمها الإبهار الخارجى وتفتح الصندوق لتحصل على ما فيه من كنوز فى أعماق النفس والروح . . . وفكرة التعادلية جاءتنى من موقف خاص من نفسى - فالضعف الخارجى الذى يبدو على لا بد أن تعادله قوة أخرى داخلية . . . ما أكثر الأفكار الكبيرة التى تبدأ بسيطة جداً ولا تبدأ بالنظريات والحِكم الكبرى . . . فالواقع عندى هو الذى يأتى بالنظرية وليست النظرية هى التى تأتى بالفكرة كما تصور كثيرون . . وكل أعمالى الذهنية نبتت من فكرة واقعية بسيطة جدا .

■ ما أكثر ما تساءلت لماذا تظلل التعاسة دائما الحياة الخاصة للفنان . . . . ؟

واكتشف أن الطبيعة تصاب بالغيرة من الفنان لأن الطبيعة خلاقه والفنان خلاق فتواجه مشكلة التنافس معه والغيرة منه بأن تصيبه بنكبات لتعطله فهى هنا تنتصر على حياته الخاصة أما ما يرتبط بفنه وابداعه فلا . . !

■ طبيعتى سلبية بالكامل . . وهذه كارثة . . لا أستطيع أن أخطو الخطوة الأولى وحدى . . وانتظر دائما من يبدأ المهمه عنى . . . ولو كنت أملك طبيعة مقاتلة تعرف كيف تسعى وراء ما تريد ما كان أصبح حالى هكذا .[إننى لا أحاول ولا أبادر ولا أقحم نفسى أبدا . . . هذه طبيعتى أو طبيعة الفن التى فرضت ارادتها على إرادتى . . . !

■ إننا مثل أبطال الروايات . . يوزع علينا القدر الأدوار التى يختارها لنا . . وقد لا نرى حكمة هذا الإختيار . . وقد لا نستطيع تدبر المعانى الكبرى . . ولكن من المؤكد أننا مسخرون لأدوار وأهداف أكبر من إدراكنا .

■ لا أعتبر نفسى فناناً ولا مسرحياً ولا روائياً هذه وسائل فقط لأقدم من خلالها أفكارى . . . وما أكثر ما صرفتنى قوة الفكرة عن الاهتمام بمتانة وقوة البناء الفنى لدرجة الخروج من مجال الفن والتوقف عن مواصلة البناء واستكمال الشكل والاكتفاء بمتعة الفكر . . . !

■ لقد آمنت دائما بالقوى الروحية للإنسان وضرورة مساندتها بقوى التقدم العلمى وأرقنى دائما الصراع بين المادة والروح وبين الفكر والجسد

وشغلنى البحث عن الوسائل لإقامة توازن بين طرفى معادلة الحياة . . . !

■ وبالنسبة للأجيال الشابة يعترف حكيمنا بالخطأ والتقصير . . . لأولئك الذين لا يملكون الاستدراك والتصحيح فيقول :

لا يكفى أن تظل رسالة القلم حبيسة الأوراق - تفعل فعلها البطىء إذا استطاعت فى التغيير . ، فكر الكاتب يجب أن يتسع ويشمل الواقع ويتلامس معه فى لحم ودم الحياة . . وعلى سبيل المثال لقد فهمت فهماً خاطئا فكرة اطلاق إسمى على مسرح وتصورته نوعاً من التكريم كان يجب أن يحدث بعد موتى . . . وفاتنى أن أحوله إلى تكريم حى بأن أجعل المسرح الذى يحمل إسمى خلية فكر وفن ومدرسة صغيرة أدعو إليها الأدباء والشباب من محبى الفكر والفن والمسرح وأقرأ معهم وأستمع إليهم وأعطيهم ما أستطيع أن أعطيه وأجلس إلى الممثلين ونتحاور حول المسرحية التى يمثلونها . . .

ولكنى كما أتهم نفسى بالتقصير ألوم الشباب على تعجله وإنه ينظر إلى الثمرة فى النخلة دون أن يمعن النظر فى المجهود الذى يبذل من أجل الحصول على هذه الثمرة . .

■ ومن بين أجزاء حوار مطول مع حكيمنا - تطرق إلى الفن والسياسة والأدب والإنسان والمبادىء التى آمن بها وعاش لها . وقفنا أمام الفنون التى فرضت نفسها على العصر - فنون الصورة - السينما والتليفزيون - وعن العلاقة التى يجب أن تكون بين الكاتب وبينها قال :

الكلمة هى الكاتب ، والكاتب الحقيقى لا يرى ولا يسمع إنما يقرأ ، فالكاتب فى قلمه تتجلى كل قوته - أما المرئيات والسمعيات فيجب أن تبقى لكتاب السيناريو لأنه يكتبها بهدف أن تتجسد فى رواية .

سكينة فؤاد

■ وعن روايته « عودة الروح » - وقد كتبها فى الأصل تحت عنوان « دبيب الروح » على أن تكون من ثلاثة أجزاء - يبدأ الجزء الأول يحمل عنوان « فى التراب » وتنتهى بجزء ثالث بعنوان « نحو السماء » .

ويبدو أنه استنفد دعوته إلى ضرورة وحدة كل أجزاء الروح المصرية - اقتصاديا وسياسيا - واجتماعيا وفكريا فى كل واحد . فى الجزء الوحيد الذى أصدره من الثلاثية وهو عودة الروح - بالإضافة إلى أنه بعد سفره إلى أوروبا بدأ يبحث عن هوية أكثر رحابة للعصفور القادم من الشرق . وهى هويته وجذوره العربية فى مواجهة الصدمة الأوربية - وهو يرى أن « محسن » فى عودة الروح كان مصريا خالصا - وقضيته تدور فى حدود مصريته - ولكنه لما سافر وإصطدام بالحضارة الغربية أصبح عصفورا ينتمى إلى الشرق كله ويحتاج إلى بعث كل قواه الروحية والنفسية والعقلية ليتشبث بها فى مواجهة كل التيارات القادمة من الغرب . . !

■ ولا ينتهى أبدا قلقه عن علاقة الفن بالواقع . . وتعود هواجسه عن جدوى كل ما كتب تتردد . . . ويقول لى فجأة :

- تعرفى . . . لو كان عندى الملايين ماذا كنت أفعل بها . . ؟ كنت أقمت جامعات وافتتحت مستشفيات . . و . . و . . . وكل ما يحول أفكارى إلى حياة حقيقية . . . إن الفكر يظل ناقصا بلا أدوات تملك تحقيقه . . .

وتذكرنى هواجس حكيمنا بما كتبه سيمون دى بفوار عن الأيام الأخيرة لسارتر . . قالت : « انه كان مفزعا من جدوى كل ما كتب . . . وتمنى لو أحرق كتبه ونزل إلى الطلبة ومشى فى مظاهراتهم وشارك فى أفعال إيجابية . » .

■ ومازال . . وسيظل السير فى مدينة العجائب المتمثلة بشرا تسمى توفيق الحكيم . . أو مازال السير فى دروب عقل حكيمنا يقود إلى عشرات من علامات الاستفهام حول الفن والفنان ويقدم جانبا من التفسير لهذه الذهنية التى سيطرت على فكره وفنه ووضعت فى الأسر جانب المشاعر ونبض العاطفة . . . وهو يقول :

إننى اعتبر العبقرية جنونا . . ولا أسمى نفسى فنانا لأننى مع الأسف الشديد لم أسمح لجنونى أن يبلغ مداه لا فى حياتى الشخصية ولا فى حياتى الفكرية . . لأنى احتكمت دائما إلى عقلى وحكمت قرارته - وهذا يضيع الفن - فالفن جنون . . والفنان يلزمه على الأقل - القليل من الجنون - فما لا يحله العقل . . يحله الجنون . . .

إن حكيمنا بهذا الرأى يستكمل أو يؤكد رأيا ذكره من قبل :

« ما المجنون فى بعض الأحيان إلا فنان احتفظ بوهمه لنفسه وعاش فيه وحده . . وما الفنان فى بعض الأحيان إلا مجنون استطاع أن يفرض وهمه على الناس وأن يجعلهم يحبون هذا الوهم - ولو خرج الفنان من جنونه لإنتهى أمره - بينها لو خرج المجنون من مستشفى الأمراض العقلية شفى وفرح به الناس - ولو خرج الفنان من جنونه - فإنا لله وإنا إليه راجعون . » .

O

وهكذا شكا حكيمنا العظيم من عقله الذى جنى على عواطفه ومشاعره . . وشكا من فكره الذى جنى على واقعه ووقائعه . . .

● وهكذا نحن . . . وحتى لو كنا « الحكيم » فلن نرضى .

● وهكذا الفنان . . . وحتى لو كان « الحكيم » أيضا . . . فلن يرضى أبدا . . . لأن الأفضل دائما هو ما لم يأت بعد ◆



الحكيم فى رأى نجيب محفوظ ولويس عوض

عصام عبد الله

توفيق الحكيم الذى عاصر أربعة أجيال من بناة النهضة المصرية على صعيد الفكر والأدب والفن . تعرض على مدى حياته الحافلة ، للعديد من الانتقادات التى وجهها اليه معاصروه وأبناؤه وأحفاده ، وقد ظل صامداً عملاقاً بكتاباته تجاه كل هذه الموجات النقدية المتلاحقة .

أما الآن . . وقد رحل « الحكيم » عنا . . كيف يرى « ورثته » هذا الصرح الشامخ بعد وفاته ؟

لقد اختارت مجلة « القاهرة » اثنين من عمالقة الأدب والفكر فى مصر ، عميد الرواية العربية « نجيب محفوظ » والمفكر الكبير « د. لويس عوض » ليس لأنهما من أقرب الناس إلى أدبه فكره فحسب بل ولنفسه أيضاً بالإضافة إلى كونهما فى مقدمة القادرين على رؤية الحكيم فكراً وأدباً وفناً بحكم انتمائهما للجيل التالى على جيل الحكيم . . وهو الجيل الذى أقام صرح الثقافة المصرية الحديثة على دعامات توفيق الحكيم وطه حسين وسلامة موسى وأحمد أمين وعباس العقاد وغيرهم .

○ كان « الحكيم » شكاكا فى النظام الديمقراطى ، ولكن أحد الذين وقفوا ضد « النازية » بوضوح وحزم ...

١ـ نجيب محفوظ :

■ إذا أردنا أن نؤرخ للرواية المصرية الحديثة .. فأين نضع « عودة الروح » للراحل الكبير « توفيق الحكيم » ؟

● ... إن ما قرأناه من روايات ، قبل توفيق الحكيم ، فى أدبنا العربى الحديث ، كان « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى ، « زينب » لمحمد حسين هيكل ، « فتاة غسان » لجورجى زيدان ، « قبلة المملوك » لمحمد فريد أبو حديد ، وبعض ما ألفه طه حسين ، والمازنى من روايات .

هذه روايات لها قيمتها وتأثيرها بالتأكيد .. لكن حين قرأنا « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، شعرنا بأننا انتقلنا من مرحلة إلى مرحلة جديدة ، ومن مجال إلى مجال آخر . فقد كان لعودة الروح سحر وجاذبية خاصة ، ذكرنا تماماً بالسحر الذى وجدناه فى بعض الروائع المترجمة ، مثل « الحرب والسلام » لتولستوى ، « البؤساء » لفيكتور هوجو ، « فاوست » لجوته .

ورغم أن « عودة الروح » فيها مسرح بقدر ما فيها من رواية ، ورغم أن فيها ما يشبه المقالات ، وأيضا رغم خروجها على أشياء كثيرة فى الفن الروائى ... رغم كل هذا ... كان لها امتياز وسحر يخصها وحدها ، جعلها تفرض روحها على عالم الرواية ككل . فقد كان تأثيرها فى جيلنا عميقاً جداً ، ويصح أن تقول عنها .. أنها مدرستنا الأخيرة ، أو المدرسة التى نشأنا فى كنفها وتخرجنا منها .

■ **يرى بعض النقاد أن أهم ما يميز رواية « عودة الروح » هى فكرتها ، لكنها « فنيا » ليست فى مستوى الأعمال الرائدة ؟ فما رأيك ؟**

● قد يقول النقاد ما يشاءون .. أنها أقرب إلى المسرحية منها إلى الرواية ، أو إنها « فنياً » كذا .. وكذا ... إلخ . فليكن ! هذه رواية كتبها مسرحى قبل كل شىء ، وهذا ليس عيباً ، لأن الشىء الجديد فى أى عمل فنى ، فى رأىّ الشخصى ، هو الفنان نفسه ، فحين يكون للفنان سحر خاص به ، لا بد وأن يغطى على أى شىء آخر . وأضرب مثلا على ذلك برائعة « دستوفسكى » « الأخوة كارامازوف » ... فى هذه الرواية


د. طه حسين

تجد أن الأسرة تذهب لمقابلة رجال الدين طلباً للنصيحة ، من هنا يدخلك ديستوفسكى فى أغوار عالم رجال الدين ويعرض عليك وبإسهاب عاداتهم وتقاليدهم ، كأنه يقص عليك رواية خاصة عن الكنيسة ورجالها ، داخل روايته الأصلية ، ثم تكتشف فى النهاية أن روايته عن رجال الدين ليست لها علاقة بالرواية الأصلية ! فرجال الدين قدموا النصيحة للعائلة التى سوف تخرج عنها وترى نتائجها .

فهل تستطيع القول بأن ما قدمه « ديستوفسكى » بخصوص رجال الدين خروجاً ؟ هذا من الممكن أن يقال ، لو أن ديستوفسكى كان كاتباً متوسط الحال ، ويكون ذلك سبباً وجيهاً لرفض روايته . لكن عبقرية ديستوفسكى وسحر روايته جعلها - رغم الخروج الظاهر فيها - من أعظم الروايات التى كتبت فى العالم . لذلك أكرر ما قلته فى البداية .. أن الجديد فى العمل الفنى هو الفنان ، فالفنان فى رأى أهم من المحافظة على أية تقاليد أو تقاويم ... وأنا أسأل النقاد : ما هى القواعد فى الرواية ؟

ليست هناك قواعد سابقة لفن الرواية ، ولكن هناك « أساليب » كتب بها الأدباء ، وكان لها تأثير جمالى خاص . فالرواية عملية سحرية من البداية وحتى النهاية .. ويصح أن تجدها مضبوطة ومحكمة ، وكل الشروط التى تفترضها فى بناء الشخصيات ، وفى الحبكة ، وفى التعبير الفنى .. كأنها تطبق قواعد حرفية ؛ لكنك تجدها ثقيلة ومرفوضة لأن ليس بها أى سحر خاص . ومن هنا كان الحكيم فناناً ساحراً من الطراز الأول ، وكل شىء وضع يده فيه كان يشع منه سحراً .

■ **هل تقصد بـ « السحر » لغة الحكيم وأسلوبه الفنى ؟**

● نعم .. فالأساتذة السابقون على الحكيم كانت أساليبهم تجمع بين التراث

والمعاصرة فى بنية واحدة ، مثل أسلوب « محمد حسين هيكل » ، « طه حسين » و« العقاد » . . . إلى آخر هؤلاء الرواد ، لكن الحكيم ظهر بلغة جديدة ، أفضل أن أسميها لغة توفيق الحكيم .. لأنها لغة خاصة به وحده ، لم يسبقه إليها أحد فأسلوب الحكيم هو أسلوب الحكيم .. ولغة الحكيم هى لغته .. عذبة وبسيطة وسلسلة ومصرية ، ومع كل هذا هى إبنة شرعية للتراث العربى . وقد تجلت هذه اللغة فى « الحوار » فقد كان رحمه الله يجد سعادته فى الحوار ، وكل سحره تلمسه فى الحوار .. فى أحاديثه .. فى كتاباته . وكل ما تذكر لرواياته « حوار » ويبدو أنه خلق ليكون مسرحيا قبل كل شىء .

■ **« الأسطورة » عند الحكيم .. إلى أى درجة نجح فى توظيفها توظيفاً معاصراً ؟**

● كان الحكيم يمتاز بذكاء نادر وثقافة موسوعية مكنته من التقاط الجزئيات التى قد لا ينتبه كثيرون إليها سواء فى التراث أو التاريخ أو الحياة ، فمثلاً تجده فى مسرحية « أهل الكهف » يصور لك الناس الذين خرجوا من الكهف فاكتشفوا أن عملتهم ليست متداولة .. هذه أسطورة قديمة ، ومذكورة فى القرآن ، ومعروفة لنا جميعاً .. لكن الحكيم التقطها ليخاطب بها مصر الحديثة .. ووظفها توظيفاً معاصراً ، لأن عينه كانت دائماً على الحاضر .. حتى أن « ايزيس » انقلبت عنده إلى ما يشبه ثورة شعبية . وأيضاً « السلطان الحائر » .. رغم أنها حادثة تاريخية صغيرة إلا أن الحكيم استطاع أن يستخرج منها معنى من أجمل المعانى وأبلغها . وأنا شخصيا اعتبرها فى قمة ومقدمة مسرحياته ؛ ويصح أن نضعها عنواناً للمسرح الحديث .

لقد كان الحكيم من جيل موسوعى ، أثرى الحياة الثقافية والأدبية والفنية باعطاء أمثلة فى كل شىء ، وحين تخصص كان للفن كله ، مسرح .. رواية .. قصة قصيرة ، لكن كان عليه أن يستقر بعد عناء الرحلة فى بيته .. فى المسرح . ولن ننسى للحكيم أنه الكاتب الأول الذى جعل الدولة تحترم الفن والأدب وتخصص لهما ما يسمى « بالتفرغ » .

لقد عاش الحكيم لفنه أولاً وأخيراً ، وكان أى شىء فى الحياة بعد ذلك ثانوى ، وفى خدمة هذا الفن . فكان الفن حياته ، وحياته هى الفن .



٢ ـ د. لويس عوض .

■ فى كتابكم « أقنعة الناصرية السبعة - مناقشة توفيق الحكيم ومحمد حسنين هيكل - ذكرت فى ختامك النقدى [ص ٥٥] لكتاب الراحل توفيق الحكيم « عودة الوعى » ما يلى « لم يكن هناك « وعى مفقود » كما يقول توفيق الحكيم طوال عهد الثورة ، وإنما كان هناك وعى كامل بكل ما كان يجرى ، وموافقة بالقهر أو بالإيمان على كل ما كان يجرى . فإذا كانت هناك آمال خائبة فى عبد الناصر ونظامه فالآمال لم تخب لفقدان الوعى ، ولكن للحسابات الخاطئة التى تكثر عادة وتتعاظم فى حياة الأمم فى عهود الحكم المطلق وفى عهود الحرية الفاسدة . » . . .

ـ أليست مسرحية « السلطان الحائر » التى كتبها « الحكيم » عام ١٩٥٩ ونشرت عام ١٩٦٠ - أى قبل المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية لمناقشة الميثاق فى مايو ١٩٦٢ - تمثل وعياً استباقياً (فى جزء منها) لما دار فى المؤتمر ؟

● إن « السلطان الحائر » عمل أدبى صعب ، انه من وجهة نظرى ، لا يناقش اشكالية العلاقة بين الفكر والسيف فحسب ولكنه يطعن فى شرعية عبد الناصر . . . هذا السلطان الحائر بين الفكر والسيف .

فهناك فتوى فى المسرحية بأنه سلطان غير شرعى ، لأنه لا يستطيع أن يصير مملوكاً إلا إذا بيع فى السوق .

واعتقد أن ربط هذا العمل الأدبى بعصر المماليك ، ثم جعل السيدة التى اشترته « غانية » لكن فاضلة ، له علاقة مباشرة فى الطعن فى شرعية عبد الناصر . لكن « الحكيم » استطاع « تلفيق » حل يضفى الشرعية على عبد الناصر فى نهاية الأمر ، لأنه إذا لم يفعل ذلك .. لكان الرجل الذى قلده « قلادة النيل » أعتقله بلا تردد .

ويبدو أن الحكيم قد وجد مخرجا لاضفاء الشرعية على الحاكم ، لأنه كان يحلم بزواج السيف من الفكر ، أو حسب المفهوم الأفلاطونى « الفيلسوف الملك ، أو الملك الفيلسوف » .

هذه الفكرة كانت منتشرة فى أوروبا فى الثلاثينيات من هذا القرن نتيجة لمحنة الديمقراطية الأوربية ، وقد ظهرت هذه التشنجات الفكرية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ؛ وقد ذهب « الحكيم » إلى باريس فى ذلك الحين ؛ وعاصر هذا الاحساس المسيطر على المثقفين الأوربيين بأن الديمقراطية نظام مهلهل ، ويحتاج إلى ترقيع كثير .

وأنا شخصياً قبلت هذه النماذج حين سافرت إلى باريس عام (١٩٣٧) ، وقد سكنت فى نفس البانسيون الذى كان « سانت أكزوبارى » نزيلاً فيه ، وهناك قابلت أحد سفراء فرنسا وهو « بول موران » عضو الاكاديمية الفرنسية الآن ، وقد كان يؤمن أشد أيمان بـ « بربون » ، واندهشت جداً من ذلك لأننى قد عرفت من قراءتى لكتب الثورة الفرنسية أن هذه العناصر

انقرضت منذ زمن طويل . فالحكيم تربى فى هذا المناخ السائد آنذاك وتأثر به ، لكنه لم يلجأ إلى الحل على الطريقة النازية الألمانية ، نظراً لتربيته فى فرنسا بلد العقلانية والحرية . أما ألمانية فى ذلك الوقت وفلسفاتها المعتمدة على اللا وعى والعنف والطريقة الجرمانية فلم يتأثر بها الحكيم . ولا يعنى هذا أن الحكيم كان مؤمناً بالديمقراطية ، لقد كان شكاكاً فى النظام الديمقراطى ولكن على الطريقة الفرنسية .

■ **أعتقد أن « مصر » فى تلك الفترة لم تكن بعيدة كل البعد عن هذه التيارات الفكرية المحتدمة . . . فهل كان للحكيم دور - بعد عودته من فرنسا - فى بلورة اتجاه فكرى معين فى المجتمع المصرى ؟**

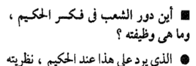
● المناخ فى مصر عام (١٩٣٨) كان فيه أيضاً شيئاً من هذا ، ولكن على الطريقة الألمانية النازية ، والفاشية على طريقة موسولينى ، لدرجة أن هناك ناس كانوا يمجدون بعض الأفراد . وقد نشأ الضباط الأحرار أنفسهم فى ظل هذا المناخ الفكرى ، فى فترة « مصر الفتاة » وعزيز المصرى . فى هذه الفترة . . تبلورت الحلول النازية الفاشية فى بعض شرائح المجتمع المصرى ، لأن الأغلبية من المصريين كانوا دائماً وفديين ، وإنما اعطت الفكر والفلسفة لفلول الحزب الوطنى آنذاك ، فظهرت هذه الحركات التى تدعو إلى النازية .

لقد كان الحكيم متعلماً تعليماً جيداً ، ومثقفاً ثقافة إنسانية حقيقية ، فحين ثار على الفكرة الديمقراطية ، لم يثر عليها بنفس الطريقة ، بل ثار عليها بالطريقة الفرنسية المشبعة بالعقلانية ويحب الحرية أيضاً ؛ ولكن فى نهاية الأمر كان الحكيم يدعو إلى حكم « الصفوة » .

وهنا يجب أن ننتبه إلى أن « الحكيم » كان شكاكاً فى النظام الديمقراطى ، ولكن أحد الذين وقفوا ضد « النازية » بوضوح وحزم . . فمن يقرأ « سلطان الظلام » لتوفيق الحكيم ، يجد أنها « انجيل » ضد النازية وأيضاً « نداءه الشهير » للمفكرين ، الذى نشرته جريدة « المصرى » عام ١٩٣٨ أن يقفوا صفاً واحداً ضد النازى . . . هذه الأمور غاية فى الأهمية ، ويجب أن نفتش فيها الآن . فالحكيم اشكالية كبيرة ، حلها عندى ، انه كان شكاكاً فى النظام الحزبى ، ويظهر هذا بشكل أوضح فى هجومه على الأحزاب فى كتابه « شجرة الحكم » ، حتى أنه سمى « الثورة » بـ « العاصفة المباركة » ولم يقل « الثورة » لأن هذه الكلمة كان القانون يعاقب عليها آنذاك ، حتى أن أحد قادتها البارزين « محمد نجيب » سماها بـ « الحركة » لأن هذه الفترة كانت تحت الحكم الملكى ، بل لقد ذهب الحكيم إلى أبعد من ذلك حين قال « إن الملكية والجمهورية تصلحان إطاراً لهذه العاصفة المباركة » !

■ **أين دور الشعب فى فكر الحكيم ، وما هى وظيفته ؟**

● الذى يرد على هذا عند الحكيم ، نظريته « الكل فى واحد » ، فالكل عنده يعيش فى الواحد ، والانسان لا يجد نفسه إلا من خلال اندماج الكل فى واحد . فتيار الحكيم لم يكن شعبيا لأنه قبل « الثورة » كانت الفئات أو الشرائح التى تريد الحكم المطلق فى البلد تنقسم إلى قسمين ؛ الأول من « السرياتلية » مثل « كريم ثابت » و« صدقى ، القسم الثانى كان من قادة الرعاع (ولا أحب أن أذكر أسماء) ، وهم فى جملة واحدة ، الذين يؤمنون بأن صوت الله من صوت الشعب ، وصوت الشعب من صوت الله . وهذه هى كلمة موسولينى الى كان يسميها « فوكس بوبولى ، فوكس داى » أى صوت الشعب من صوت الله . وهذه كانت الطريقة الوحيدة التى تستطيع بها اقناع شخص ليس لديه ايمان بالشعب ، أن تعطى نوعا من القداسة للشعب . وهى فكرة فاشية قائمة على « فوكس بوبولى » أى « صوت الشعب » .



جوته

فهناك طريقتان فى الحكم الدكتاتورى ، إما أن تلجأ إلى هذه الجماهير ، وإما أن تلجأ إلى الصفوة .

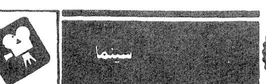
وكان الحكيم من دعاة حكم « الصفوة » ، ولذلك كان مستريحاً أشد الراحة مع عقليات « الأحرار الدستوريين » ، وكان صديقاً حميماً لأحمد باشا عبد الغفار . . وطبعاً الجيل الحالى لا عرف الكثير عنه ، ولذلك سأقص عليك هذه الواقعة لتعرف أن هناك أشياء كثيرة ، غاية فى الأهمية والخطورة وللأسف لم ينتبه إليها أحد ! . . فى عام ١٩٢٨ قامت دكتاتورية « محمد محمود » ودعى فى المنوفية « تلاً » جمع غفير ، وخطب خطبة مشهورة وقال « نحن أبناء البيوتات ، نحن نشبه النبلاء الانجليز الذين قيدوا الملك « جون » بالمجناكارتا !

هذه الأشياء يجب أن نفتش فيها ، لأن الأحرار الدستوريين هم الذين وضعوا دستور ١٩٢٣ ، وهم الذين دعوا إلى الديمقراطية وأيدوها ، ولكن الديمقراطية الأرسطاطاليسية ، المنظمة ، التى فيها « أرسطو » معلماً للأسكندر . فالأخير يمثل السيف ، وأرسطو يمثل « الفكر » .

فالحكيم رحمه الله كان يأنس إلى هذا النوع من التفكير ، وفى وقت من الأوقات كان « طه حسين » نفسه يؤمن بهذه الفكرة ، قبل أن ينضم إلى الوفد ، و« العقاد » أيضاً بعد أن خرج من الوفد ◆

○ كان « الحكيم » من دعاة حكم « الصفوة » ، ولذلك كان مستريحا أشد الراحة مع عقليات « الأحرار الدستوريين » .







توفيق الحكيم والسينما

لماذا فشلت تجربة اخراج أعمال توفيق الحكيم فى السينما الأسباب والنتائج والمصادر الأجنبية

عشـرة أفـلام ونصف هى الحصيلة السينمائية التى قدمت لتوفيق الحكيم من خلال أعماله الابداعية العديدة فى المسرح والرواية والقصة القصيرة والسيناريو . . وإذا شئنا الدقة فانه يمكن القول أن العدد الحقيقى يقل عن ذلك بكثير . . ربما بثمانية تقريباً . . حيث أن أغلب هـذه الأفلام لم يلق أى نجاح فنى أو جماهيرى . . ويبقى السؤ ال المثار دوما : هل أدب توفيق الحكيم مصنوع من أجل القراءة وحدها . . وأنه لم يصنع للتمثيل سـواء فوق خشبة المسرح أو على الشاشة . .

فلاشك أن السينما قد راحت إبان حياة الكاتب الطويلة تبحث فى أروقة أعماله . . علها تجد نصاً يناسب السينما خلال ثـلاثة وأربعين عاماً هى طول العمر الذى تعاملت فيـه السينما مـع الحكيم . . وراحت هـذه السينما تغربل أعماله الواحد تلو الآخر فلم يبق فوق السطح سوى ما رأيناه . . ثم راح الزمن نفسه يغـربل هـذه الأعمال التى لن يبقى منهـا سوى فيلم أو اثنين على أكـثر تقدير . .

إذن ، فالسينما لم تضف شيئاً لأدب توفيق الحكيم . ولكنها أساءت إلى صورة أدبه ، وأفقـدت للكثير من هـوية هـذه الأفـلام متعتها . خاصة أن أغلب الذين عملوا فى أدب تـوفيق الحكيم من المخرجين الـذين ينتمون إلى الدرجة الثانية . وقد ساعد أغلبهم فى أن يفقد روح الحكيم ونصه ذلك السحر الذى يتمتع به .

لم تكن البداية التى بدأت بها العلاقة بين أدب الحكيم والسينما رديئة إلى الحد الذى سوف نراه فيها بعد وذلـك عندما اشترك الحكيم مع محمد كريم فى اعداد السيناريو لفيلم رصاصة فى القلب عـام ١٩٤٤ عن أحدى مسرحيات الكاتب . وقد اعتبر سعد تـوفيق هذا الفيلم أحـد أهم مـائـة فيلم مـصـرى تم انتـاجـهـا بـين عـامـى ١٩٢٦ - ١٩٦٩ . ومن السيناريو المكتوب يتضـح أنه قـد وضع عينـه على أن الفيلم مصنوع من أجل النجم الأوحد محمد عبد الـوهاب ، الـذى عليـه أن يغنى وتحـوطه الحسان ، ويتمتع بخفة دم وحضور ، سواء مع الموظفين الذين يأتون إلى مكتبه ، سعياً لمقابلة سعادة الوزير الذى يعمل سكـرتيراً له . . أو مع الدائنين الذين يطاردونه دائماً خاصة فى أول الشهر . أو حتى مع نادل البار الذى يستدين منـه دائماً . . وبـالطبـع مع الحسان اللاتى يطاردنه على طريقـة هارون الرشيد رغم أنه المفلس دائماً . وأخيراً تلك الحسناء صاحبة « الجلاس » التى شاهدها فى أحد المحلات فهام بها كى يفاجأ فيما بعد أنها خطيبة ابن عمه الطبيب الـذى ينشد فيهـا المال قبل الانثى . .

وهذا الموظف محسن مـوجود دائماً أمام المتفرج لا يبعد عنه يغنى له عشرات الأغانى. ويحـوطه النسـاء دائما . . يـطاردنـه داخـل شقته . . ويتصلن به فى الهاتف . وخاصة فى حفل عيد الميلاد الذى يذهب إليه .

ولولا وجود محمد عبد الوهاب بحضوره وخفة الظل ما حصل الفيلم على كل هـذا النجـاح الذى نـالـه ولكـان صورة مكـررة لعشرات الأفلام التى تم انتـاجها فى هـذه السنوات والتى تعتمد على قصة حب تربط بين اثنين يعوقهما عائق لا يلبث أن يبتعد عن الـطريق كى يفـوز كـل من الـطرفـين بالآخر . .

والنماذج التى وصفها توفيق الحكيم فى هذا الفيلم مكررة . وبالغة البساطة - ان لم نقل السذاجـة - مثل الـطبيب أو الخطيب الـذى يتمتع ببـلاهـة وتخلف . ولا ينفـع عاشقا بـالمرة . ويـردد بين وقت وآخـر أنه يسعى لثروة خطيبته . .

ورغـم أن سـنـوات الأربـعـيـنـات والخمسينات كانت هى قمة العطاء الأدبى عنـد تـوفيق الحكيم والتى بلغ فيهـا أوج شهرته . الا أن السينما قد تجاهلت أعماله طوال ستة عشر عاما كى تعود فى عام ١٩٦٠ مع فيلم « الرباط المقدس » والذى أخرجه محمود ذو الفقار وهـو أحد الـذين اعجبوا

بكتابات الحكيم وقدم له ثلاثة أفلام فيما بعد . .

« والرباط المقدس » هى أحدى الروايات التى كتبها الحكيم عام ١٩٤٤ وفيها تأثر برواية تاييس لاناتول فرانس حول الراهب الذى يسقط فى غواية امرأة تأتى إلى محرابه . والراهب هنا كاتب اسماه الكاتب براهب الفكر يعيش محاصراً بكتبه ومؤلفاته . يرتدى الكاسكيت ويمسك القلم . يجيد استخدام الحجة . لا يعرف النساء . . ولا يسعى للاتصال بأحد . . هذا الراهب يفاجأ بدخول امرأة عليه - أدت الدور - المطربة صباح ـ وهى تمتلك من الحسن والدلال ما يمكنها أن تحطم عليه كل معبده . وأن تذيب كل تردده . فيصبح رجلا حسيا تفجر أحساسه الجسدى قبل الفكرى ، والمرأة هنا متزوجة من رجل دائم السفر عنها . تعيش فى ملالة . وتسعى إلى مشغل فراغها مع هذا الرجل . فتجعل منه اضحوكة . وتسقط مهابته . . وقبل أن تقطع الرباط المقدس بينها وبين زوجها وتسقط فى الرزيلة فانها تعود إلى بيتها بعد أن تضرب المفكر بزجاجة خمر . . لقد سقط الرجل . . أما المرأة فقد فلتت منه . . وذلك عكس ما حدث فى رواية أنا تول فرانس حيث أن تاييس غانية مهنتها اسقاط الرجال فى احضانها .

وقد شاهدت هذا الفيلم منذ سبعة وعشرين عاما . وأذكر أن السينما التى شاهدته بها كانت مزدحمة بالصغار فى مثل سنى . . ولا استطيع أن اتكهن بتأثره على الجمهور الاكبر سناً . . فهو أحد الأفلام التى قليلاً ما يتحدث عنها النقاد السينمائيين فى أفلامهم .

بعد ثلاثة أعوام من « الرباط المقدس » عاد محمود ذوالفقار مرة أخرى الى أدب توفيق الحكيم ليستعين بروايته « الأيدى الناعمة » التى كتبها عام ١٩٥٤ أى عقب قيام الثورة . . وقد حشد المخرج لفيلمه كل عوامل النجاح . فهناك أكثر من خمسة نجوم كبار هم صباح وأحمد مظهر وصلاح ذوالفقار ومريم فخر الدين وليلى طاهر . بالاضافة إلى ضخامة الانتاج واستخدام عنصر الألوان فى فترة لم تكن فيها الالوان سائدة . كما استغرقت مدة عرض الفيلم أكثر من ١٥٠ دقيقة . ويدور الفيلم حول « البرنس » الذى يقيم فى قصره الكبير والذى لايسعى للتأمل مع المجتمع من حوله بعد التغير الذى أحدثته ثورة يوليو . . فقد تم سحب الكثير من مخصصاته المالية . وأصبح القصر خالٍ إلا منه . فقد هجره الخدم بعد أن أصبح أكثر عصبية وقَلَساً . كما تركته أبنته الوحيدة كى تتزوج من مهندس يمتلك ورشة سيارات يراه البرنس صاحب أيدى قذرة ملطخة بشحم وعادم السيارات . ويعيش البرنس فى ملاله تدفعه إلى الخروج فى بعض الاحيان من عزلته وربما بحثاً عن شىء يأكله على طريقة لصوص الليل فيتعرف على أحد المثقفين العاطلين على قارعة الطريق وهو مثله انسان خامل لايعمل ولايجد مايناسب الشهادة الجامعية « السلبية » التى حصل عليها .

وتلعب الابنة دوراً كبيراً فى أن تغير أباها . وتسعى أن تخرجه من قوقعته المحبوس فيها دوما والمصنوعة جدرانها من كبرياء زائف وحقائق مضغومة . . ومن خلال قصة حب تربط بين صديقة لابنته وبين البرنس يتغير الرجل . فيمسك الفأس ليزرع حديقة قصره التى كم اشتاقت إلى الاهتمام . فتصبح اليد الناعمة خشنة كما يرى المخرج . وربما لهذا السبب قوبل الفيلم بسخرية شديده عندما عرض عام ١٩٦٤ فى مهرجان برلين . هذه الأيدى الخشنة تعمل فيما بعد فى الارشاد السياحى . فيقوم بارشاد السائحين إلى معالم بلده وخاصة تلك التى حققتها الثورة . مثل« برج القاهرة » وبعض المبانى البيضاء المطلة على نهر النيل . .

أما التجربة الثالثة التى قدمها محمود ذوالفقار لتوفيق الحكيم فهى فيلم « الخروج من الجنة » عام ١٩٦٧ وهو مأخوذ عن مسرحية قصيرة بنفس الاسم نشرت الى جانب مسرحيات اخرى فى كتاب صدر قبل ذلك بثلاثين عاما . ويمكن أن نستعين هنا ببعض ماكتب عن هذا الفيلم دون أدنى تعليق منا فقد كتب سمير فريد فى كتابه « العالم من عين الكاميرا » متسائلاً : « ماذا فعلوا بالحكيم أو ماذا فعل لهم حتى يقدموا قصته على هذا النحو أو يلصقوا أسمه بقصة مثل هذه ؟ ان « الخروج من الجنة » قصة عجيبة غريبة فى حدثها الملودرامى الفج . فنحن أمام زوجة لثرى يهوى الغناء ، وهذه الزوجة تريده أن يعمل لان العمل - على حد تعبيرها عبادة . ولأن عمل زوجها يجعله يعطى « عبقريته للناس ولايسجنها فى حدود الهواية ، ولأنها تؤمن بأن العبقرية لاتتجلى إلا فى الحرمان لذلك فهى من شدة حبها له توهمه أنها لاتحبه حتى يطلقها ، ولكى يتأكد تماما من ذلك تتزوج من غيره ، وهنا تنفجر العبقرية ثم ينتهى الفيلم .

ويتسائل الكاتب فى مكان آخر مرة ثانية : « مامعنى حاجة الجماهير إلى عبقرية العاطلين بالوراثة ، هذه الحاجة المطردة نحو الذروة طوال الفيلم إلى ان يتحقق المراد ، مامعنى هذا الموقف ان لم يكن تعبيراً عن العقلية البرجوازية المتخلفة التى تحكم السينمائيين القدامى » وحول هذا الفيلم أيضا وأفلام أخرى مثله أكد سعد الدين توفيق فى كتابه « قصة السينما فى مصر » أن : « هذه الافلام نماذج سيئة لما يجب ان تكون عليها السينما فى مجتمع اشتراكى ، إذ أنها كانت بعيده جدا عن مشكلات حقيقية أو عن تصوير حياة الشعب فى الستينات . وانما كانت تقليداً للأفلام الروائية التى ظهرت فى أعقاب الحرب العالمية الاخيرة ، أفلام الصالونات ، وحفلات الرقص ، والمشاهد الجنسية الصارخة ! » .

من نفس نوعية الأفلام قدمت السينما خلال تلك السنوات فيلمين مأخوذين عن توفيق الحكيم وهى « ليلة الزفاف » لهنرى بركات . و « طريد الفردوس » لفطين عبد الوهاب . وقد عرضا عام ١٩٦٥ ، كلاهما مأخوذان من قصتين قصيرتين نشرتا فى مجموعة قصصية تحمل عنوان « ليلة الزفاف » . . . وفى الفيلم الذى أخرجه بركات نرى نفس القصة الساذجة التى سعت السينما لتقديمها عن أدب توفيق الحكيم فهناك فتاة لاهية . تحب زميلا لها أقرب إليها . وعندما تفرض عليها أسرتها أن تتزوج من أحد الأطباء أصدقاء الأسرة تضطر ليلة الزفاف أن تبوح له بأنها تزوجته

عن غير رغبة . وأنها تحب رجلا آخر . وبطريقة الجنتلمان يقرر الزوج الذى لم يهنأ بليلة الزفاف أن يتيح لزوجته فرصة الانفصال وأن يتركا للزمن اختيار لحظة الطلاق . . فيعيشان فى سريرين منفصلين . ويحاول الزوج باسلوبه كجنتلمان أن يقنع الفتاة أنه أفضل من هذا الذى أحبته وبالفعل فان الزوجة تتحول من الشاب اللاه الذى أحبته وتتجه إلى زوجها الذى يعيش معها ليلة زفاف متأخرة . .

وحكاية هذا الجنتلمان الذى يضحى بكرامته ومصلحته من أجل امرأة . حتى وان لم يكن يجمع بينهما قصة حب قد تكررت مئات المرات فى السينما ومن أبرزها تلك الحكاية التى قدمها فرانك كابرا عام ١٩٣٤ فى فيلم « حدث ذات ليلة » . . والواضح أن بركات كان يضع عينيه على هذه الحكايات المماثلة وهو ينقل قصة الحكيم للسينما وهى التى لا تزيد عن ثلاث صفحات لا أكثر .

أما فكرة أقصوصة « طريد الفردوس » فهى أيضا فكرة قديمة سبق أن قدمتها السينما عام ١٩٤٣ فى فيلم يحمل اسم « حضور السيد جوردان كما كتبها جان بول سارتر فى سيناريو السينما فى عام ١٩٤٧ يحمل اسم « انتهت اللعبة » . وفى حضور السيد جوردان صعد هذا الأخير إلى السماء بعد مماته فيكتشف أن السماء أخطأت وأن موعد صعوده لم يحن بعد . لذا تتم إعادته مرة أخرى إلى الأرض ليتجسد فى شخص مات لتوه قتل مسموما فيجد نفسه فى مسئوليات جديدة إزاء زوجته وسكرتيرته . ويموت فيصعد ثم يعود مرة أخرى . .

هذا الحدوتة الطريفة قدمتها السينما مرارا . منها فى فيلم « الراقصة » اخرجه الكسندر هال عام ١٩٤٧ . وفى أدبنا العربى قدمها يوسف السباعى فى كتابيه « البحث عن جسد » و « نائب عزرائيل » . وتدور أحداث فيلم فطين عبد الوهاب حول الشيخ عليش رجل الكرامات الذى يصعد إلى السماء . وعند حسابه يفاجأ بأن ميزان شره يوازى ما فعله من خير وانه ليس من أهل الجنة أو أهل النار . لذا تقرر السماء اعادته مرة أخرى مثلما حدث للسيد جوردان فيقوم فى أول الأمر بدور أفاق قواد يتولى رعاية مجموعة من العاهرات ويرتزق من خلال مهنة البغاء . . وفى احدى المعارك فى البار الذى يعمل به يصاب بجرح يجعله ينتبه إلى صوابه . فيقيم فى أحد الأحياء الشعبية ويتغير سلوكه حيث يصبح انسانا معتدلاً يمارس الخير . ويدافع عن الحق . ويموت فى احدى المعارك الشرسة التى جابه فيها الشر . . ويصعد مرة أخرى إلى السماء وبدلا من كلمة « النهاية » التقليدية نرى تساؤ ل : إلى اين ؟ .

ومثلما تأثر الحكيم فى أكثر أعماله بالفكر العالمى . . من بجماليون إلى تاييس وقيامه بصياغتها من جديد من خلال منظوره الخاص قام بصياغة اسطوره الدكتور فاوست فى « المرأة التى غلبت الشيطان » . . وفى هذا العمل حول الكاتب الدكتور فاوست وهو الرجل الواعى لقضيتى الخير والشر الطامع فى جمال الفتاة التى يقبل من أجل الحصول عليها أن يتعاقد مع الشيطان مفستوفيلس . حول الكاتب فاوست إلى امرأة تدعى شفيقة امرأة دميمة مشوهة جاءت من الريف لتعمل فى منزل إحدى الراقصات والتى تعاملها بقسوة وسخرية . وفى بيت مخدومتها تقابل صحفيا يدعى محمود فتحبه وتصاب بالغيرة فى ليلة زفافه من ممثلة مشهورة فتقذفها بكوب الشراب مما يدفع بالعريس أن يطردها خارج المنزل . وتجد شفيقة نفسها فى الصحراء تبكى وتقرر الانتحار . الا أن أدهم يظهر لها ويخبرها انه سليل أسرة أبليس وانه يمكنه أن يساعدها وأن يلبى رغباتها طوال عشر سنوات مقابل أن يتمكن من روحها لتكون تابعة له بعد عشر سنوات . فتتحول شفيقة إلى « أميرة » الأرملة المليونيرة العائدة من الولايات المتحدة . وتأخذ فى الانتقام ممن سخروا منها . . . حيث تدفع الصحفى للانتحار



برلنتى عبد الحميد

والممثلة إلى الجنون . وبعد مرور السنوات العشر تكون قد تابت إلى بارئها . . وحجت إلى بيته . وعندما يدخل الشيطان عليها ليستلم روحها إلى مملكة الشر تحرقه نيران ايمانها . .

فى عام ١٩٧٦ حاول المخرج عاطف سالم استعادة بعض الامجاد التى افتقدها فسعى إلى تقديم قصة « العش الهادىء » لتوفيق الحكيم . ورغم أن مصطفى محرم هو الذى كتب سيناريو هذا الفيلم الا أنه لم يخرج عن الأفكار التقليدية التى تمتلىء بها السينما المصرية وهى تدور هنا ـ حول لحظة شك عابرة أحس بها رجل يخون امرأته مع أخرى . وقد جاءت هذه اللحظة عقب فتور شديد بين الزوجين اللذين ربطهما قبل الزواج حب وتفاهم . . لكن متطلبات الحياة للبيت تدفع إلى دب الخلاف فيما بينهما . . فهى مدرسة تعيش على هامش المجتمع تركب المواصلات العادية وتعانى من الذين يلتصقون خلفها أو من روائح البعض الكريهة فى المواصلات . وسعيا وراء تحسين ظروفها تملأ البيت بتلاميذ يأتون من أجل تلقى بعض الدروس الخصوصية . كما أنها تضغط على زوجها كى يوافق لطلبات المنتج السينمائى الذى يريد قصة « حرّاقه » يلهب بها مشاعر الجماهير . . وسعيا للهروب من هذه الضغوط النفسية يجد الزوج نفسه فى أحضان إمرأة اخرى متزوجة تردد له أن كل زوجة يمكنها أن تخون زوجها عندما تجد الفرصة سانحة . . هذه العبارة تتردد فى أذنيه فيشك فى زوجته ويراقبها . . ويكتشف ان ليس كل النساء مثل فيفى . .

فى عام ١٩٨٠ قدمت فاتن حمامة تجربة جديدة حين قامت بعرض أربعة قصص من المسلسل التلفزيونى الذى انتجته « حكاية وراء كل باب » لسعيد مرزوق سينمائيا . وكان من بين هذا المسلسل ثلاثة قصص لتوفيق الحكيم الا أن الفيلم السينمائى لم يضم سوى قصتين فقط منها هما : « أريد أن أقتل » و « النائبة المحترمة » . وقصص المسلسل جميعها عبارة عن حوار يتبادله شخصان أو ثلاثة على الأكثر فى غرف مغلقة حول الماضى والحاضر . ففى « أريد أن أقتل » تدخل امرأة على جاريها وقد حملت مسدسا بين يديها تهددهما انها مصابة بحالة عصابية تدفعها أن تقتل أى شخص يقابلها . وعلى الزوجين أن يختارا من بينهما من يموت . وقبل ان تدخل سهام على الزوجين كانا يتبادلان أحلى كلمات الحب .



فاتن حمامة

فقد أخبر الزوج إمرأته أنه قد أمّن على نفسه كى تستفيد زوجته عقب وفاته . لكن عند لحظة الاختيار يفضل لنفسه السلامة . اما الزوجة فتدعى أنها لا تود أن تموت لأنها حامل . ويزداد الموقف تعقيداً بدخول موظف التأمين الذى يصبح طرفاً ثالثا فى الاختيار وتطلق سهام رصاصتها « الفشنك » وتشعر بالارتياح ثم تخرج وهى تسمع الزوج يردد بأسى : لقد قتلتينا .

وتعود النائبة المحترمة .. إلى منزلها متأخرة فتجد زوجها لم ينظف البيت كما يجب .. وان الأطفال لم يناموا ., تحدثه أن جلسته اليوم كانت حارة فى المجلس حول موضوع حساس . وفجأة يدق جرس الهاتف الذى يخبرها أن وزير الرى سوف يزورها وفى الزيارة يطلب منها الوزير أن تبتسم ابتسامة لطيفة لزميلها الذى قدم استجواباً فى المجلس كى يسحب استجوابه . ويخبرها أن ثمن هذه الابتسامة هو ترقية زوجها المنسى فى الدرجة الخامسة منذ عشر سنوات إلى الدرجة الثالثة لكنها ترفض ويخرج الوزير غاضباً مثيراً بين النائبة وزوجها حواراً حول قيمة القيم والمبادىء ..

لعل أهم تجربة فى السينما المأخوذة عن توفيق الحكيم هى رواية « يوميات نائب فى الارياف » التى ظهرت مرتين فى السينما فى المرة الأولى كتب السيناريو الفريد فرج كى يخرجه « توفيق صالح » الذى التزم تماما بالنص الأدبى . ويقول سمير فريد فى كتابه « سينما ٦٩ » : أن توفيق صالح قد برع « فى تقديم صورة واقعية صادقة للقرية المصرية وانماطها المختلفة ، ولعل الشخصية التى لم يوفق فى رسمها شخصية الشيخ عصفور ، فالواضح أنها تقوم باضفاء طابع شعرى يصل إلى حد الصوفية على سير الأحداث ، بينما بدت على الشاشة مثيرة للغرابة أكثر من أى شىء آخر » ..

وقد أرجع الكاتب أهمية الفيلم إلى عناصر خمس هى التكوين فى استغلال الديكور والملابس والتصوير خارج الاستد يو . ثم التقطيع ووحدة البناء فى المشهد وليس فى اللقطة ثم الاختيار الجيد للممثلين . وخلق ايقاع بطىء يعبر به عن الحياة فى القرية .

أما رضا الطيار فيرى فى كتابه « الرواية العربية فى السينما » ان الفروق بين الرواية والفيلم يسيرة جدا . وأن الفيلم استغنى « عن مواقف يصعب تنفيذها أو لا تخدمه كثيراً ، مثل ركوب الخيل فى الطريق الذى لا تقطعه السيارة وسقوط النائب عن فرسه . وكذلك التفاصيل القاسية بشكل متعمد لما يجرى فى مستشفيات الريف بصدد أحشاء المرضى وأدمغة الموتى ..

أما نفس القصة فقد ظهرت فى إطار فرعى من خلال فيلم « عصفور الشرق » ليوسف فرنسيس عام ١٩٨٥ . وهى تدور من خلال رؤية ذاتية للمخرج يوسف فرنسيس الذى حاول مزج سيرة توفيق الحكيم من خلال روايتيه « يوميات نائب فى الأرياف » و « عصفور من الشرق » . فهناك فى عصرنا الحديث شاب معجب بتوفيق الحكيم ويريد أن يكرر تجربته الباريسية . فيسافر إلى العاصمة الفرنسية مرتديا زيا اقرب إلى ملابس الحكيم فى الثلاثينات فضلا عن الكاسكيت . والشاب يعرف أن الكاتب توفيق الحكيم الحقيقى فى المستشفى فيذهب إليه هناك حيث يعالج ويصافحه . ثم يبدأ فى إعادة تجربته ويقابل عاملة تذاكر يكرر معها نفس حكاية العصفور التى عاشها الحكيم . وعندما يعود إلى مصر يتم تعيينه وكيل نيابة فى الارياف فيجدها فرصة للبحث عن ريم والشيخ عصفور والبحث عن سر مقتل قمر الدولة علوان . فتهوت ريم مرة أخرى .. ويبقى سر موتها فى مقبرتها فيقرر العودة مرة أخرى إلى المدينة ..

عشرة افلام ونصف من أعمال توفيق الحكيم فى حياته خلال ثلاثة وأربعين عاما .. المهم أن هناك ظاهرة عامة فى السينما المصرية المأخوذة عن الأدب . وهى ان أغلب أعمال الأدباء المصورة سينمائيا يتم ذلك ابان حياتهم مثلما حدث مع على أحمد باكثير ويوسف السباعى ومحمد عبد الحليم عبد الله وعبد الحميد جودة السحار .. فهل يمكن ان تتكرر هذه الظاهرة مع توفيق الحكيم .. ويكون عمره السينمائى قد انتهى عند هذا الحد .. مجرد سؤال ..

قائمة الأفلام المأخوذة عن أعمال توفيق الحكيم

١٩٤٤ : رصاصة فى القلب (إخراج محمد كريم) تمثيل : محمد عبد الوهاب ـ راقية ابراهيم ـ سراج منير

١٩٦٠ : الرباط المقدس (اخراج محمود ذو الفقار) تمثيل : صباح ـ عماد حمدى ـ صلاح ذو الفقار

١٩٦٣ : الأيدى الناعمة (اخراج محمود ذو الفقار) تمثيل : صباح ـ أحمد مظهر ـ صلاح ذو الفقار ـ مريم فخر الدين

١٩٦٥ : ليلة الزفاف (اخراج بركات) تمثيل : سعاد حسنى ـ احمد مظهر ـ حسين رياض .

١٩٦٦ : طريد الفردوس (اخراج فطين عبد الوهاب) تمثيل : فريد شوقى ـ سميرة أحمد

١٩٦٧ : الخروج من الجنة (اخراج محمود ذو الفقار) تمثيل : فريد الأطرش ـ هند رستم ـ عادل امام

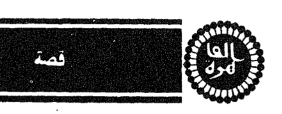
١٩٦٩ : يوميات نائب فى الأرياف (اخراج توفيق صالح) : تمثيل : راوية أحمد عبد الحليم ـ توفيق الدقن

١٩٧٣ : المرأة التى غلبت الشيطان (اخراج يحيى العلمى) : تمثيل نور الشريف ـ نعمت مختار ـ شمس البارودى

١٩٧٦ : العش الهادىء (اخراج عاطف سالم) : تمثيل : محمود ياسين ـ برلنتى عبد الحميد ـ محمد رضا

١٩٨٠ : حكاية ورا كل باب (اخراج سعيد مرزوق) : تمثيل : فاتن حمامة ـ أحمد مظهر ـ ابو بكر عزت

١٩٨٥ : عصفور الشرق (اخراج يوسف فرنسيس) : تمثيل : سعاد حسنى ـ نور الشريف ـ اليزابيث جارد ◆



مهمة غير رسمية

كمال مرسى

لم يكن يخطر ببالى أن يحدث ما حدث . . . !!

ولو رواه لى انسان ما صدقته قط ، فالمظلوم قد يفقد ، أحياناً ، صوابه حين يرى فداحة ما وقع عليه من ظلم ، أما الظالم فما عذره إذا ضيّع صوابه . . .

وبالرغم من أننى كنت أشاهد الحادث من نافذة بيتى المطلة على الطريق . ولم أكن أنا أو زوجتى أو أحد من أولادى طرفاً فيه ، فقد شعرت بالغثيان والهوان ، وصراخ الناس يصم الآذان . . .

فى البداية كان كل شىء يسير فى مجراه الطبيعى المعتاد ككل يوم . . شمس الصباح مشرقة فى توهج كأنما تنبىء بيوم حار . . . والجمعية على الرغم من أبوابها المغلقة اصطف أمامها طابور طويل . . طابور من نوع جديد ليس فيه هؤلاء الذين نعرفهم جيداً . . . (الدلالات) محترفات الشراء من أجل اعادة البيع . . طابور شاهدت نشأته منذ البداية . . .

جاء رجل عجوز أشيب الرأس يرتدى بدلة صيفية بنصف كم ، ومن مظهره يبدو أنه موظف على المعاش . وقف مباشرة بمفرده أمام باب الجمعية المغلق ، وما لبث أن أقبلت سيدة من ربات البيوت . . تبادلت معه حديثاً قصيراً ثم . . . وقفت خلفه . . .

وتوافد الناس بعد ذلك . . زرافات ووحدانا ، حتى صار طول الطابور خمسين متراً ، وما زالت أبواب الجمعية مغلقة كالأجفان أثقلها النعاس . . .

لم يكن موظفو الجمعية ــ وأنا أعرفهم شكلاً ــ قد انتهوا بعد ، من تناول افطارهم وشرب الشاى فى المقهى المجاور لبيتى . ولأن بعض الواقفين فى الطابور يعرفونهم مثلى فقد راح أحدهم يرمقهم بين حين وآخر فى صبر واستسلام منتظراً نهاية الافطار . . ثم تململ صبره فى النهاية فرأيته يحادث من يقفون خلفه مشيراً إلى المقهى بيده فى حركة حزينة يائسة . . .

لاشك أنه يريد الخروج من الطابور بشرط حفظ مكانه فيه ، فقد قصر حديثه على الواقفين خلفه ولم يبادل الواقفين أمامه أى حديث . ولاشك كذلك أنه يريد التوجه إلى المقهى راجياً البدء فى بيع أكياس الأرز الذى أصابته فى الأيام الأخيرة أزمة حادة ، أرادت الحكومة بحسن نية أن تقضى عليها . لاشك فى ذلك ، فقد انقضت على ميعاد فتح الجمعية فترات طويلة مملة تحت تلك الشمس المحرقة . . وأكبرت الرجل حين رأيته يخرج فعلاً من الطابور ويتجه إلى المقهى . . .

كان موظفو الجمعية يتجاذبون ــ بعد انتهائهم من الافطار وشرب الشاى ــ أطراف حديث شيق على ما يبدو . . . عن أجور اضافية وعلاوات تشجيعية . . ربما . . بينما كان كبيرهم ما يزال يشد فى تلذذ واضح ، أنفاساً من الشيشة أمامه . .

فى استحياء توقف الرجل الخارج من الطابور عند مدخل المقهى . . وفى استحياء أشدّ اقترب من أقرب موظفى الجمعية للمدخل . . انحنى إليه كأنه اراد أن يكون كلامه همساً أو كأنه أرادها انحناءة احترام ، وهو يشير إلى ساعة فى يده وإلى رأسه التى لفحتها سياط الشمس الملتهبة . . هزّ موظف الجمعية كتفيه واومأ برأسه إلى رئيسه المتلذذ بأنفاس الشيشة .

بدا شىء من الأحباط على الرجل الخارج من الطابور وهو ينظر إلى قطع الفحم المتوهج المجمهر فوق الشيشة . . وإلى فقاقيع الهواء وهى تتسابق فى الصعود إلى سطح الماء بالاناء البللورى . . وفى أذنيه الكركرة تتكرر تباعاً فى رتابة ، لكنه كان يبدو مصراً على المضى فى فدائيته ومغامرته بالحديث إلى رئيس الجمعية . . . وما أن همّ بالكلام معه حتى أشار إليه بطرف مبسم الشيشة أن يعود إلى مكانه فى الطابور وإلا لن يحصل على حبة أرز . . .

* ● *

حين إرتفعت الأجفان التى أثقلها النعاس وانفتحت أخيراً أبواب الجمعية ، تلاشت المسافات بين أفراد الطابور . . . صاروا جسماً واحداً غريباً بعشرات من الأذرع . . . يتلوى يميناً ويساراً . ربما ألماً من انضغاط أجزائه ، لكنه ظل مع ذلك طابوراً وان كان من نوع جديد ليس فيه هؤلاء الدلالات . . وعندما بدأ طابور آخر للخزينة يتشكل من الأفراد الأوائل التى انتهت وقفتهم فى طابور البونات ، ظهرت على الطابور الجديد بادرة مرض خبيث . . . راح يستطيل بسرعة غير عادية وبدا أن تمدده يكاد يقترب من طابور البونات . . وأدركت على الفور سر الورم الخبيث فى الطابور الجديد . . . كان موظف الخزينة منشغلاً برواية حكاية لزميل له . . ربما حكاية نكتة . . . فقد استغرق فى الضحك حتى دمعت عيناه . وحين عادت الخزينة تلتهم نقود الطابور بدأ فى الظهور طابور ثالث ، لاستلام الأرز . . . وتردد فى أعماقى . سؤال حائر وحزين . . لماذا يعذبون الناس فى ثلاثة طوابير . . . ؟!

* ● *

فجأة انشقت الأرض عن أمين شرطة . . لاشك جاء لتنظيم الطوابير . . والحق يقال : أنها لم تكن فى حاجة إلى تنظيم ، فهى على الرغم من التوائها الما فى بعض الأحيان لضغط أجزائها مازالت طوابير . . . وبحركات استعراضية راح أمين الشرطة ينتقل بين الطوابير الثلاثة . . لكنه كان (انسانا) فقد حرص على القاء تحية الصباح لكل من وقعت عليه عيناه . . بل قرنها بمصافحة باليد لكل من موظفى البونات والخزينة والاستلام . . !!

وحين أضحت الشمس الملتهبة فوق الرؤوس تماماً ، استبان للناس فى الطوابير الثلاثة أن أمين الشرطة لم يكن فى مهمة رسمية . . . اشترى لنفسه ثلاثة أكياس من الأرز وليس كيساً واحداً . . كبقية الخلق . . وحتى هذه اللحظة كان كل شىء يسير فى مجراه الطبيعى . غير أن بعض المحشورين فى الطوابير بدأوا يتذمرون حين رأوه يشترى لبعض معارفه اكياساً أخرى من الأرز ،فينصرفون بها فى سهولة ويُسْر بينما هم منزرعون تحت تلك الشمس اللعينة المحرقة ، فى طوابير تتلوى ألماً ولا تتقدم خطوة إلا بعد عناء طويل . . وكلما اتسعت المهمة غير الرسمية لأمين الشرطة إتسعت مساحة التذمر بين المحشورين فى الطوابير . . . ثم أخذ التذمر شكلاً آخر تماماً . . ازداد حشر الطوابير . . التحمت تماماً أقفاص الصدور بسلاسل الظهور . . لم يعد باستطاعة الطوابير التعبير عن انسحاقها بالتلوى يميناً ويساراً ، فأى تعبير كهذا معناه فقدان الدور . من ضيقه ولمن حوله تحشرج صوت رجل .

ــ لا فائدة من الطابور ولا الصبر الطويل ، مادامت الحكاية كما ترون . .



ومن آخر الطابور صاح ولد ممن يلعبون الكرة فى شارعنا :
ــ القرع هو الكوسة . . والكوسة هى القرع .

فجأة انكفأت على وجهها سيدة محترمة . . انحسر ثوبها عن فخذيها وبالعافية لملمت نفسها ثم سقط طفل من فوق صدر أمه تحت الأقدام . .

أحدث انكفاء المرأة وسقوط الطفل خلخلة فى أجزاء الطابور . تفكك التحام الأجساد وانفرطت أجزاء طابور الخزينة ثم . . تبعه باقى الطوابير . . صارت كلها كتلة هلامية من البشر بلا حدود ثابتة يتغير شكلها كل طرفة عين . . ولا يميزها سوى عشرات الأذرع الخارجة منها . . الممدودة نحو ابواب الجمعية . . كتلة بلا عقل ولا حتى أذن واحدة تصغى للتهديد بغلق الأبواب ما لم يتم بناء الطوابير من جديد . .

فجأة خرج رئيس الجمعية إلى الطريق وفى يده (كرباج) . . . بضفيرته من الحبال انهال به ضرباً بلا تمييز على الناس وعلى النوايا الطيبة لحل أزمة الأرز . . والناس ــ عادة ــ فى كل الدنيا ، تحتمل الظلم حين لا يعرفون له سبباً أو مصدراً . . حين لا يكون مجسداً فى شىء محدود يعرفون أوله وآخره . . لكنهم الآن ، وقد التقى الظالم والمظلوم وجها لوجه ، كيف احتملوا صراخ النسوة والأطفال وضرب السياط . . ؟!!

لماذا اكتفوا بالتهاب الجو بلعنات الرجال . . ؟ ربما لم تأت اللحظة . . المحتومة كالموت . . اللحظة التى لا يحتملها أحد ولا ينقذهم منها سوى الموت . . موت المظلوم أو موت الظالم . . صاحب الكرباج . . . ربما لم تأت بعد . . فأغلقت فى وجه المشهد نافذتى . .

ورحت استجدى النوم فى فراشى ◆

رؤى

محمود نسيم

قمرٌ وأغنية ،
وعاشقة تزينُ حلمها
وتُعدُّ لحظتها المسائيةْ

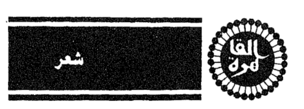
هذا أوان الصيفِ ،
بعضٌ من عصافير اقتربن من النوافذِ ،
رغبةٌ فى البوحِ ، ضوءُ مشربٌ بالظلِّ ،
توقٌ غامض
طرحُ الخضارِ على الشجرْ

فذهبتُ أستبقى الصبايا الناعساتِ لحلمهنَّ ،
رأيت أعرافَ الخيول تطوّقُ القببَ الرماديةْ
فخرجتُ من جسدٍ يماثلنى ، غياباً فى وجودِ البحر ،
ممتلئاً بأطيافِ الطيور الساحليةْ
وبرغبةٍ بيدىَّ للهمىِ الدفيىء ،
خطوتُ أستحلى المرايا عن وجوهٍ كنتُ قد شاهدتُها
فى الصحوِ ، فاتضح المكانُ . .
وهذه ريحٌ خريفيةْ
(هباتُ) أتربةٍ على العتباتِ ، أعمدةُ المصابيحِ القديمةِ ،
غلقُ نافذةٍ ، غموضٌ داخلىٌّ ، وحشةٌ فى الليلِ . .
غيبةُ غيمةٍ ،
توقُ السماءِ إلى المطْر
ثم الطيورُ وقد تراءت فوق قبةِ صخرةٍ ،
فرأيتُ أعمدة رخاميةْ



ومدينةً مفتوحةً للصيف ،
وامرأةً تبشرها الملائكُ باكتمالِ جنينَها الذهبيِّ ،
فامتلأ الفضاءُ بخفقِ أجنحةٍ ،
وموسيقى ابتهالاتٍ طقوسيةً

لم أفهم الرمزَ المصوّرَ فى النقوش : علامتين لزهرةٍ
وحمامتين ، وضارعين إلى الخفيِّ ، وضاربينِ على
الدفوفِ ،
ونسجَ بَرْدِيةْ
فجلوتُ جسمي كلَّه ،
متنامياً ، لامست حلماً . .
واقتربتُ وقد سمعتُ وشيشَ أصدافٍ ،
وصوتَ تلاطمِ الأمواجِ فى الخلجانِ
ترتيلَ الرمالِ
زفيفَ ريحٍ خارجَ الباب الموارب
وانتبهتُ ، فما رأيت ، وقد تلاشى البحرُ ، إلا والمكانَ
مُشكلاً
نقشاً على حجرْ
فكسوتُ جسمي بالخضارِ من النباتِ ،
ونمتْ حين انشقّ عن صمتِ الوجودِ
وحطّ عند مدى البصرْ
طيرٌ تطايرَ ثم رفّ على وتْر ◆



مربض الصقر

للشاعر الانجليزى تيدهيوز
ترجمة : أسامة فرحات

نبذة عن الشاعر :

ولد تيدهيوز فى يوركشاير عام ١٩٣٠ ، ويعد ـ هو « فيليب لاركين » ـ أحد اثنين من أهم الشعراء الانجليز الذين ظهروا منذ الحرب العالمية الثانية .

وقد تميز بالقوة والأسلوب الجزل الذى قلده فيه الكثير من الشعراء الشباب .

وإذا كان « لاركين » هو شاعر الخمسينات فإن هيوز ـ بالتأكيد ـ هو شاعر الستينات والسبعينات . وقد كان متزوجاً بالشاعرة « سيلفيا بلاث » إلى أن انتحرت فى عام ١٩٦٣ ، ويمكن استشفاف مدى تأثر كل منهما بالآخر من قراءة أعمالهما ، إذ تبدو قصائد سيلفيا الأخيرة وكأنها رجع لصدى القصائد العنيفة الأولى لهيوز .

ويشبه الشاعر الأمريكى « روبرت لديل » قصائد هيوز عن الحيوانات « بالصاعقة » وبالفعل فالكثير منها يبدو وكأنه يثب فوق السطور مدفوعاً بقوة الطبيعة .

هذا ويصعب التنبؤ بطبيعة القصائد القادمة لهيوز ؛ إذ لا يوجد أحد من كتاب الشعر الانجليزى المعاصرين يتمتع بتلك الطاقة الكامنة لدى هيوز . وإن كلاً من مجموعته المسماة « الغراب » وترجمته لأوديب« سينيكا » يجعلانه يقترب من التوليف بين الشعر والدراما وهو احد القضايا التى تشغله فى هذه الآونة .

أجلسُ فى أعلى الغابة
مغمضةٌ عيناىْ .
لا أفعلُ شيئاً ،
الا حلم يراودنى بين الرأس
المعقوفة والمخلب .
أثناء النومْ
أتدرَّبُ للقتل المحكمْ
أُطعمْ .
موجُ الريح ، شموخُ الأشجار ،
شعاعُ الشمسْ
الكل يلائمنى ؛
وجه الأرض لأعلى كى أتفرس فيه .
أقدامى تطبق فوق لحاء الأشجار الخشنة .
الخلق بأكمله قد سُخر لى ،
كى ينمو مخلبُ أو تنبت ريشة .
والآنْ . .
أنشب أقدامى فى هذا الخلق
أو أعلوٍ فى الجو . . أُقلِّبه بهدوء ،
أقتل أنّ يحلو لى . . فالكل مباحْ
لا يوجد للسفسطة مكانٌ عندى ؛
نهجى قصفُ الأعناقْ
(أنشر أنصبة الموت)
حيث طريقِ الطيران الأوحدِ لى
ـ رأساً ـ عبر عظام الأحياء
الشمسُ ورائى
لا شىء تغير منذ بدأتْ
لا تسمح عينى بالتغيير ،
وسأبقى الأشياء . . كيف أشاءْ ◆

قصة مترجمة

ليلـة الأكاذيـب

للكاتب الأمريكى دامون نيت
ترجمة : حسن حسين شكرى

تعلقت تلال الصحراء الداكنة فوق البلدة . بدأ المساء يلج النهار ، والريح تهب فى رفق عبر المساحات المترامية . عزف صرصور أغنيته ، شقَّت الظلام بمكان ما ، تجاوزته إلى مكان آخر . شرعت الأضواء الأرجوانية فى التوهج بطول الشوارع الملتوية الممتدة كأنها نيران إحدى الساحرات فى المساء . غمرت الواجهات الزائفة المائلة بإشراق خَلاَّب ، ملأت النوافذ الخالية والغرفة الساكنة المتربة . تأرجحت لافتة متجر إلى الوراء وإلى الأمام مُزَيَّقة بابتهاج . طفت فوق الشوارع نسمةٌ من الموسيقى . انطلقت كالصاروخ ضحكةُ رجل مجلجلة بالفرح .

خرجت إلى الممشى الخشبى امرأة تتدوَّمُ فى تنورات مرصعة بالترتر . بدت نحيفة فارعة القوام ، تجملت بالمساحيق والذهب ؛ شاحبة الوجه ، ذهبية الشعر مثل ثيابها .

«كين !» نادت . «أنت هنا !»

ظهر رجل تحت الرواق البعيد المقنطر . كان لدن الجسم رشيقاً ، رابط الجأش كالمقاتل . «لورنا ! نحن أحياء ــ لقد ذهبوا !» .

تموَّج ضحكها منساباً إليه» . بالطبع ! أليس هذا أمراً عجبا ؟» .

توجه نحوها بخطوات فسيحة . «أين موراى ؟ أين لويز ؟ .

«هنا !» .

«هنا !» .

برز رجل قصير متين البنية إلى المشهد ، كان أحمر الوجنات ، مقطب الجبين ؛ ومن خلفه امرأة فى عباءة بلون الجليد الأزرق . أتيا معاً إلى وسط الشارع الممتد ، تصافح الرجلان بالأيدى ، وطقطقا بالأكتاف ، تعانقت المرأتان .

«نحن أحياء ــ لقد ذهب الغزاة !» .

«استعدوا ــ لنعد إلى آركتورس !» .

«لقد نسونا !» .

«نحن أحياء !» .

وفى الوهج البنفسجى ، كانت وجوههم متهللة الأسارير ، وعيونهم يملؤها بريق ، وأسنانهم تومض باللمعان . طوحت المرأة المسماة لويز شعرها الأسود ، شرعت أقدامها تتحرك على نغمات الموسيقى . «إنه أمر مدهش ــ لا أستطيع أن أقف ساكنة ــ لابد أن أرقص !» .

أمسكت يدى موراى ، جذبته ، وهو آخذ فى الأعتراض ، إلى رقصة «البولكا» البوهيمية المفعمة بالحيوية ، أخذا يدوران هنا وهناك ، بل فى كل مكان ، على أنغام الموسيقى ، وفى هذه الأثناء ، ضحكا الإثنان الآخران حتى صاحا .

«آه ، موراى ــ لو كان بوسعك أن ترى نفسك !» .

«أبداً» ، لهث الرجل القصير متين البنية ، وهو يمسح وجهه بمنديل كبير مزين بنقوش . «لم أرقص طول حياتى مثل هذه الرقصة» .

إلمـامة : ترجمت هذه القصة من مجموعة القصص القصيرة ــ لأدب الخيال العلمى بعنوان : «الهجوم» التى تضم أربع عشرة قصة للكاتب : دامون نَيْت ، والصادرة عن دار إسفير المحدودة للكتب ، لندن سنة ١٩٦٩ . وهو كاتب وناشر معروف ، وأحد مؤسسى اتحاد كتاب قصص الخيال العلمى فى أمريكا والمعروف (SFWA) سنة ١٩٦٥ .

صمت الإثنان الآخران برهة ؛ سكنت الموسيقى ، أتت الريح المتمهلة وحدها إلى أول الشارع . «لكن تعالوا !» قال موراى . «هذه ليلة يجدر أن نحتفى بها ــ لقد توصلنا إلى أماكن نذهب إليها ، وأشياء نعملها ، يا أصدقائى !» .

انبجست النار من برج الكنيسة ، طفت شرارات حمراء على وجه الريح . كان كل طنف دودة من الضوء الأزرق . تسامقت الشموع الرومانية فوق الرؤوس فى تزاحم مهموس . ارتفعت الصواريخ ، لتنفجر فى النجوم الساكنة ، تقاطرت خابية فى السماء .

«هيا إلى برج المراقبة !» صاحت لورنا .

«قبل أن أنسى ، محل النبيذ !» هتف موراى . جلجلت ضحكاتهم بأرجاء البلدة الهادئة .

نصبوا الروافع الرنانة تحت السلم .

«كنت أعظم عالم فى الدنيا» ، قال موراى ، وهو يطل على السطوح .

«وأنا ، كنت أعظم مغنية» قالت لورنا .

«وأنا ، كنت أفضل ملاكم» .

«وأنا ، كنت أغلى عاهرة» .

«الآن ، نحن أربعة .....» قال موراى ، خَيمَّ الصمت عليهم . طوقت الصحراء الخالية المظلمة البلدة كلها .

«فى صحتنا !» صاحت لويز ، وهى ترفع بيديها زجاجة النبيذ .



«فى صحتنا !» شربوا وهم وقوف فوق السطوح ، داعبت الريح المظلمة شعورهم .

«لم وجب أن نكون أربعة ؟» همست لورنا بأذن كين . «الأمر يبدو ...» .

«نحن أصدقاء من قديم» ، قال كين . «من ذا الذى يكون هناك غيرنا ؟ هل بوسعك أن تتصورى العالم بدون موراى العجوز ــ أو بدون لويز ؟» .

مست شعره . «لقد أحببتك على الدوام ــ حقاً» .

«عرفت أنك أحببتنى . وأعرف ذلك الآن ، يالورنا . كل شىء على ما يرام .

أعنى حقاً أن الأمر الآن على ما يرام ، لأننا أحياء ، ألا تسمعين ــ أيتها النجوم القاصية ، ألا تسمعين ؟ نحن أحياء !» .

رفرفت الأصداء عبر الأسطح الساكنة ، تلاشت على حافة الصحراء .

«أربعة أشخاص من عدة بلايين» ، قال موراى ، وهو يزداد اقتراباً ، «لأنى أعرف أننا الآخيرون» .

«من الأفضل ألا تتحدث فى هذا الأمر» ، علقت لويز .

«لكننا جميعاً رأينا سفن الغزاة تطفو عبر السماء ، وهى تحترق ، وتحترق ... صفاً صفاً ، كأنها لا تفعل شيئاً سوى أن تطفو وتحترق . مستحيل أن يكون ثمة مخلوق آخر على قيد الحياة» .

«حسن ، إذن» ، قالت لويز ، وفى عينيها بريق» ، أربعة أشخاص يكفون ، أليس كذلك ؟» .

«عزيزتى ــ» التفت موراى نحوها قائلاً :

«إذن ، دعنا نرقص ــ دعنا نغنى !» صاحت لورنا . صدحت الموسيقى ، نبضت الأضواءُ فوق البرج كأنها شبح موجات طويلة متكسرة .

جلجلت ضحكاتهم عبر الأرض اليباب ، تدَّومت أجسادهم التى لا تكل حول الأرضية . احتسوا جرعات كبيرة من النبيذ الأحمر ، لم يصيروا ثمالى ، غنوا ، لم يتوقفوا لحظة ليتنفسوا . تسلل الليل خلل الجبال ، ظهرت أول حافة من الفجر فى الشرق .

توقفت الموسيقى ، غنت الصراصير النائية وحدها فى الظلام . «أنا أشعر بالبرد» ، قالت لورنا ، «الجو هنا شديد البرودة . دعنا نهبط» .

«أربعة أشخاص من عدة بلايين» ، همهم موراى ، وهم يهبطون من البرج .

«كيف يشعرون بالحنين إلينا ؟» لا يمكننى أن أتذكر ــ لماذا كنا هنا ، نحن الأربعة ؟» .

«لقد أجبرنا» ، قال كين .

«نعم ، فى الليل» ، قالت لويز . «والغزاة أعلى الأفق ــ أنا أتذكر . .

لقد جئنا عبر الصحراء ، ثم ــ» ذاع صوتها بعيداً .

«لا أستطيع أن أتذكر أى شىء آخر» ، قالت لورنا .

«لا . كان حلماً ليس إلا ، بل ظلاماً ، حتى صحونا» .

«لكننا أحياء ــ ماذا يحدث ؟ إننا أحياء . . . .» .

«افترضى أنهم ماتوا جميعاً» ، تمتم موراى . «الكوكب كله ميت من زمن قريب» .

«لا تتحدث عنه» .

«لا ، بل فكر فى الموتى الهاجعين بالألوف والملايين ، الليل بطوله ــ هل يحلمون ؟» .

«لا تتحدث عن هذا» .

«لا ، هل بوسعهم أن يحلموا ؟ دون أى تدخل من الأحياء ، ليدمرونهم ــ شىء منعش من هذا القبيل ، الموتى وحدهم . يحلمون بالألوف ، بليلهم الوحيد الأخير» .

ارتجفت لورنا . صاحت : «كابوس» .

«نعم» . أومأ موراى بعنف . «شىء فظيع ــ حسن أننا لسنا هناك ، وأن الصحراء تحمينا . كل هؤلاء الموتى من البشر يحلمون بحرية بعد صبر طويل ، تكاثرت الأحلام فجأة ! حلم يتداخل فى حلم ، ثيابٌ تمزق ثياباً إرباً إرباً : ليلة أخيرة رهيبة لبلايين الموتى» .

كانوا صامتين ، يتصورون الأصوات المضطربة فيما وراء الجبال . أنا كنت أعظم . . . . كان بوسعى أن أغزو . . . . عبد الرجال جمالى . . . . أنا . . . . كنت ملكاً . . . . لا . . . إسمعنى أنا . . . . إسمعنى !

إرتعدوا . قالت لورنا ، «لم نحن ذاهبون إلى هذا الطريق ؟» .

وإلى الأمام ، فى ساحة البلدة ، كان ثمة سيارة مقلوبة بجانب نصب تذكارى للحرب ، من حديد قديم . بدا غطاء محرك السيارة مجعداً ، وزجاجها الأمامى مهشماً متناثراً ؛ وجثة هامدة نصفها داخل السيارة ، ونصفها خارجها .

«رأيتها من البرج» ، قال موراى مفزوعاً .

«لا تدعنا نقترب أكثر من ذلك» .

«لا ، لابد لنا أن نقترب ، ألا تفهمين ؟ الليل ولى تقريباً» .

كانت النيران الأرجوانية الخلابة آخذة فى التلاشى من الشارع كله . وضوء الشرق شارعاً فى الظهور .

«هل هو واحد منا ؟» همس كين .

اقترب البعض من البعض ، احتشدوا فى الفجر البارد .

«أيننا ؟» .



نظر كل إلى الآخر . رأت لورنا كين ، وهو يتحول إلى ضباب رقيق شبه شفاف ؛ احترق نجم صباح فى صدره . وعندما رأى نظرتها المحدقة ، جثم بوحشية ، قال : «ها أنذا حقاً ــ أنا ، ها أنذا حقاً !» ، ضرب صدره بقبضة يده ، لكنها لم تحدث صوتاً .

«أنا أحلم بكم جميعاً» ، قالت لورنا بجحود . «أنا أزعم . أن تلك السيارة ــ لابد أنها سيارتى ، حاولت أن أبتعد ، جزت الصحراء ، تحطمت» .

لكن صوتها كان رقيقاً ، اشتعل فيها ضوء الصباح ، كما لو كانت مصنوعة من ورق :

«أجميعهم موتى ؟ أجميعهم موتى ؟» قال صوت موراى الحزين . كان رمادياً كالدخان ، مثل باقى الآخرين . تدافعوا ، طفوا تجاه النصب التذكارى .

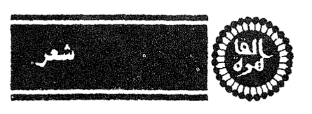
التفوا جميعاً حول الجسد الممدد خارج الحطام . «كنت أعظم عالم فى الدنيا» ، قال صوت موراى ، وهو آخذ فى الخفوت .

«كنت أعظم ملاكم» . دوى صوت كين ، وهو يتلاشى .

«كنت أغلى عاهرة ــ» انبعث صوت واهن ، شرع يخبو على وجه الريح .

«كنت أعظم مغنية ــ» خشخشت همهمة بعيدة فى السكون .

تلاشى الأربعة جميعاً . بقى ثمة شخص واحد ممدداً ــ كان شاباً نحيلاً هامد الجثة ، غطى الدم سترته ، التوى وجهه الواهن إلى أعلى ناظراً إلى النجوم . فكرة أخيرة ، تتوارى : أما أنا ــ فلم أك شيئاً على الأطلاق ◆



ملح الانتظار

درويش الأسيوطى

تقول حبيبتي : جفتْ
ينابيعُ الهوى عِندكْ
فما أصبحت تذكرنى بشعرك ؟
أم ترى ردَّكْ
عن البحر الذى تهواهُ
فى عينىَّ ما ردَّكْ

أراك سلوتَ كاساتى
ملولاً إذْ صفا وردكْ ؟

* * *

أنا يا فتنتى السمراء ما جفتْ ينابيعى
ومفتون أنا بالبحر فى عينيكَ
بالإبحار مرتحلاً وراء مرافىء الذكرى
وأحلم بالشطوط الأمن منتجعا
وفى دَّوامة السحر الذى ينساب
بين شواطىء الأهداب متسعا
فأسبح فى عباب الشوق
نحو برازخ الإلهام
ممتطيا جواد الشعر
مغتبقاً بأغنية ربيعيه
فتدْهمنى جبالُ الثلج
أفقدُ كلَّ أشرعتى
وأوراقى وأقلامى وأمتعتى
وتزيل فى الشفاه الحلم
أغنيتى الرمادية .

* * *

ومفتون أنا بالبسمة السكرى
على شفتيك ، بالنوَّارِ
رغم مواسم الريح الجنوبيهْ
فمازالت على خدَّيْك فى عينىَّ سوسنة
وفى شفتيك عنَّابهْ
تجادل مفردات البوْح

والأفصاح ، وثّابه
وتأبى رغم عُنْفِ الريح
رغم مواسم الإعصار أن تَذْبُلْ
وتبقى فى دروب العشق
والأشعار لبلابه
وتقتلع الرياحُ الهُوجُ
أسوارى وأبنيتى . .
مفاعيلى وقافيتى
وأغنيتى الرماديه . .

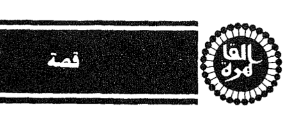
* * *

ومفتون أنا بالليل
منسدلاً على كفى
ومنسكباً على وديانك المرمر
وتحت جناح ذاك الليل
تولد أجمل الأقمار
ينبت عودنا الأخضرْ
فنسكب فى مراقدنا مواجدنا
يضوع المسكُ والعنبر
وأشرب من عيون الليل
فوق (وسائد) اللُّقيا
ولا أسكر . .

* * *

فمعذرة ،
شطوط الحلم فى عينىَّ مقفرةٌ ومُحْتلَّهْ
وكل مواسمى عطشٌ
وكل الأرض موحلة
وكل ملابس مزقٌ ومُبْتَلَّهْ
ويقتلنى امتداد الليل فى دربى
ظلامُ الليل لا يخفى معرَّتنا
ولا تكفى مرارتنا
بحارُ الشهدِ والسكرْ
فيهرب من فمى شعرى
عن العنَّاب والمرمرْ
عن الأقمار والبِّلوْر والعنبرْ
ويبقى فى فمى
ملحُ انتظار الصبح والذِّلَّهْ ◆







من تغريبة الصفير | ك |

محمد كشيك

أمسكت « **بالصرّة** » جيدا ، وأنا أعبر جذع النخلة المفلوق ، الذى يفصل بين جانبى المصرف الكبير . كانت الشبورة كثيفة ، حتى أنه لم يعد بالامكان الرؤية الآ على بعد خطوات حيث مالت بيوت الطين المسقوفة بالحطب والمخلفات القديمة ، على بعضها .

قلت : « سأطلع الجسر ، ثم أمضى ناحية البحر ، حيث يوجد السور العالى ، الذى يمتد بداخل الماء . بعدها أكون عند القمائن .

. . . .

مضى الوقت بسرعة شديدة ، بينما اتجهت الشمس القوية إلى وسط السماء ، تصاعد الصهد من التراب الساخن ، وبدأت النار تمسك بالقدم . كنت أمشى حافى القدمين أمسك « بالصرة » فى يدى ، بينما راح التراب الكاوى يلسع ويلسع . كنت أقفز فى الهواء ، أركض هنا وهناك مثل فأر ملدوغ ، محاولاً ـ قدر الإمكان ـ الارتفاع عن الأرض لأطول فترة ممكنة . حينما ظهرت (النشعاية) من بعيد ، جريت حتى وصلت إلى هناك ، دفنت قدمى فى الرمال المبللة ، شعرت براحة عميقة ، ونشوة تتغلغل فى الأعماق القلقة .

– كانت نباتات الحلفا فى كل مكان ، تطلع كثيفة ، عالية ، لا يمكنك أن ترى من خلالها – سوى المداخن البعيدة ، التى إتشحت من عند القمة ، بالسخام ، والسواد .

لمّا سمعت الصفير المتقطعّ ، نظرت إلى أسفل ، حيث يطلع « الهيش » فرأيت أفعى صغيرة ، منقطة سوداء . حاولت خائفا أن ابتعد عن المكان ، حينما لمحت العشرات تخرج من فتحات الهجير ، أسفل الجسر ، آتية إلى النباتات الكثيفة حيث الظل ــ فترقد ملتفة حول نفسها ، وتبدأ فى الفحيح .

أنحرفت إلى وسط الجسر ، وبدأت أعدو مبتعدا عن منطقة « الهيش » ، فى خيالى ، تتحرك رؤوس كثيرة ، لأفاع سامة ، تخرج من تحت زاحفة لتسد الطريق .

. . . .

حين بلغت سور الماء ، قلت : « لقد وصلت الآن » وطلعت – حذرا – الدرجات الحجرية رأيت حوض المياه الدائرى الواسع ، وتذكرت حكايات الغرقى الذين راحوا بداخله ، أسرعت الخطو ، محاولا عدم النظر إلى أسفل ، ورحت أتخيل صورا باهته للرجل الذى سأقابله . . . .

فى الناحية الأخرى ، بعد أن عبرت سور الماء ، كان المكان يبدو فسيحا ، وواسعا ، ومن كل ناحية امتدت صفوف طويلة من قوالب الطين التى لم تجف بعد ، ومن بعيد ارتفع صوت ماكينة الخلط ، بجوارها انتشرت أكوام التراب ، كما سارت عربات بصناديق وإطارات تجرها الحمير ، وبالقرب من القمائن ازدحم عدد كبير من الأنفار ينحنون تحت ثقل الواح الخشب الطويلة ، المشدودة إلى أكتافهم ورقابهم بسيور من الجلد ، محملة لآخرها بالطوب الأحمر . . . .

قلت : « يجب أن أسأل الآن » ، وذهبت مباشرة الى أحدهم ، **كلمته** طويلا حتى عرف ما أريده ، فقال : « أبو ستة » وأشار بيده إلى فوق .

كان الرجل الذى أشار اليه قاعدا تحت ظل شجرة ، يقضى حاجة ، انتظرت إلى أن انتهى ، ثم ذهبت إليه ، وسألته عن « الحاج »

- قال : الحاج الكبير
- قلت : نعم
- قال : تعال ورائى

مشيت معه فى طرق متداخلة ، عبر صفوف قوالب الطوب التى لم تجف بعد ، لم أقدر أن احاذيه ، فكنت أجرى وراءه . راح يسألنى - دون أن يلتفت - فى موضوعات كثيرة ، لم أكن أعرف عنها شيئا ، فكان يغمغم ، ويسرع بالخطو إلى الامام . رحت أدهس الطوب التى ، محاولاً اللحاق به ، حتى وصلنا إلى تل مرتفع ، فبد أنا الصعود فى بطء ومشقة ، حين انتهينا ، أخذنا نهبط المنحدر بسرعة شديدة ....

كانت المياه تمتد إلى ما لا نهاية ومراكب عديدة محملة بالتراب تجنح راسيه على الشاطىء ، والأنفار - مثل النحل - يطلعون وينزلون على السقالات الخشبية ، يحملون على أكتافهم المقاطف ، مليئة بالتراب ، يدلقونه فى أماكن محددة ، فيرتفع أكواما فوق أكوام .

قال الرجل وهو يبتعد : « إبق أنت هنا » وذهب الى إحدى المراكب الجانحة ، طلع - عبر السقالة - إلى فوق ، وراح مباشرة إلى مؤخرة المركب ، حيث استمر يتكلم مع أحدهم مدة طويلة ، مشيرا بيده إلى حيث أقف ، ثم قفل راجعا ، يتبعه الرجل الآخر .

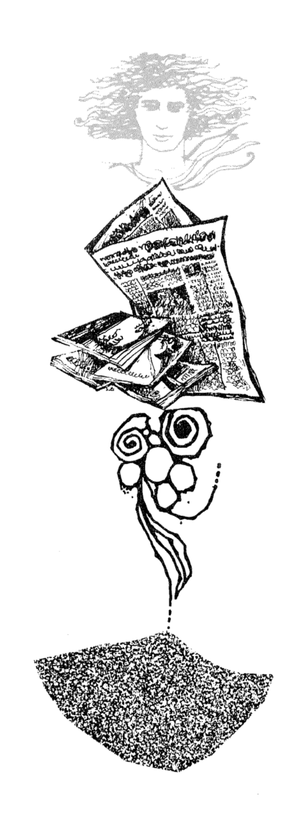
أشار الآخر إلى الرجل الذى جاء معى ، فذهب على الفور وها هو الآن يقف أمامى ، رجلا ضخما طليق اللحية ، يلبس العباءة ، ويرتدى جلبابا من الصوف ، وخف أسود اللون .

- سألنى بصوته الأجش : ماذا تريد ؟
- أبى يسلم عليك
- أبوك
- نعم
- من أبوك ؟
- الحاج كشيك
- وماذا يريد أبوك ؟
- الأمانة

حينما نطقت بالكلمة ، انقلب وجهه ، وغاصت إبتسامته الكاحلة ، نادى أحد الرجال وهمس إليه ببضع كلمات ، هز الرجل رأسه عدة مرات ، ثم التفت إلى حيث إقترب بناحيتى ، رميت « بالصرة » على الأرض ، ورحت أعدو بكل فوتى صاعدا المنحدر الترابى .

- قف يا ولدى لا تخف

كانت أقدامى تغوص فى التراب الناعم ، فأنتزعها بقوة وأواصل الصعود ، كان الرجل هو الآخر يصعد ورائى محاولا اللحاق بى ، حين بدأت أدوخ ، راحت صفوف الطوب الممتدة إلى ما لا نهاية تغيم . ومن بين الشقوق الضيقة ظلّت رؤوس صغيرة راحت تتحرك فى الهواء ، ثم بدأت الثعابين تخرج زاحفة من كل مكان لتسد الطريق ◆





الأم شجاعة بين المسرح النمساوى والسينما الألمانية

د. أحمد سخسوخ

كان أول عرض مسرحى يقدم لمسرحية « **الأم شجاعة وأولادها** » هو عرض ليوبولد ليندبرج عام ١٩٤١ على مسرح **شاوشبيل هاوس بزيورخ** : وقد إستضاف **مسرح يوسف شتات بفيينا** الفرقة السويسرية - والتى كانت تتكون من بعض ممثلى المسرح النمساوى ؛ والذين هاجروا على أثر إندلاع الحرب العالمية الثانية إلى زيورخ - لعرض مسرحية **الأم شجاعة وأولادها عام ١٩٤٦** . . تعتبر هذه الفرقة هى أول فرقة أجنبية تقدم عروضها فى النمسا .

وقد ساعد نجاح العرض فى فيينا للمسرحية ، على تسهيل اعطاء بريشت للجنسية النمساوية فيما بعد رغم اعتراضات الأكثرية على أفكار بريشت التى يطرحها فى مسرحه .

وقد قدمت المسرحية فى مدينة **جراتس** للمرة الثانية بالنمسا عام **١٩٥٨** على مسرح « **اوبرن هاوس** » من إخراج **باول ريدى** يعتبر هذا العرض نقلا حرفيا للنموذج المسرحى الذى تحدثنا عنه فى المقالة السابقة والذى نقل إلى كثير من مسارح العالم عن طريق بريشت ذاته وتلامذته والعاملين معه . وقد كان « **باول ريدى** » أحد الذين عملوا مع **بريشت** فى هذه المسرحية ببرلين الشرقية ؛ وقد قدمت المسرحية فى مسرح الشعب بفيينا عام **١٩٦٣** من إخراج « **ليوبولد ليندبرج** » الذى اخرجها من قبل على مسرح شاوشبيل **هاوس بزيورخ** .

وقد رشحت فى بادىء الأمر الممثلة « **باولا فيسلى** » لتمثيل دور « **الأم شجاعة** » ، ولكن قامت بالدور الممثلة « **دوروتيانيف** » - (باولا فيسلى هى أم الممثلة **اليزابيث أورت** التى تقوم بتمثيل دور الأم شجاعة حالياً على مسرح البورج بفيينا) - وكان عرض مسرحية **الأم شجاعة لبرتولت بريشت عام ١٩٦٣** له أثر كبير فى تقديم بريشت فيما بعد فى المسرح النمساوى بسهولة ، حيث كان الهجوم على « **بريشت** » شديداً فى النمسا ، ولم يكن يعترف به سوى قلة قليلة من المثقفين . . فلكى يخرج عرض فرقة مسرح الفولكس (الشعب) إلى النور مر بصراع وحوار حاد بين رافضى **بريشت** ومؤيديه حيث كان يعرض السؤال الدائم : **هل يجب أن نسمح بعرض أفكار بريشت فى النمسا ؟ !**

ولكن نجاح العرض وتأييد الصحافة له ، مرر أعمال **بريشت** فى المسرح النمساوى والتى قدمت فيما بعد بكثرة ، على أيدى تلامذته من أمثال **كونى هانز مايير** فى مسرح **الكوميديا نتن بفيينا** وغيره فى المدن النمساوية الأخرى .

فقد عرضت نفس المسرحية على مسرح (**لاندس تياتر**) بلينز من إخراج « **هارولد بينش** » الذى عمل من قبل مع بريشت فى مسرحية **الأم شجاعة بميونيخ** ، وقد نقل بينش النموذج المسرحى أيضا فى إخراجه للمسرحية .

- الأم شجاعة فى مسرح البورج

وتعرض حالياً مسرحية **الأم شجاعة وأولادها على مسرح البورج بفيينا** ، من إخراج « **كريستوف شروت** » ، وتقوم بدور الأم شجاعة الممثلة النمساوية « **اليزابيث أورت** » . . . وقد استفاد هذا العرض من النموذج المسرحى الذى قدم للمسرحية فى المسرح النمساوى نقلاً عن **بريشت** .

وتعتبر بعض التغييرات الجديدة ، التى أدخلت على النص فى مجال الإخراج المسرحى والموسيقى تغييرات لا تذكر ، فقد استخدمت المساحات الكبيرة الفارغة على خشبة المسرح ، كما استخدم القرص الدائرى فى منتصف الخشبة والستائر الخلفية والجانبية ونفس تصميم موديل عربة **الأم شجاعة** وانزال ستائر بين المشهد والآخر يكتب عليها تلخيص لمضمون المشهد الذى يلى . . وقد حاولت « **اليزابيث أورت** » بدور **الأم شجاعة** تقليد **هيلينا فيجل** فى أداء الدور وإن كانت لم تصل إلى مستوى هيلينا وقدرتها الإبداعية فى الأداء .

ولم يختلف جو الموسيقى العام ، الذى قدم الحان الأغانى الشعبية عنها فى النموذج المسرحى **لبريشت** والذى قدم عام **١٩٤٩** بفرقة **البرلينر إنسامبل** الذى كونها **بريشت** عام **١٩٤٨** . . وقد كانت تستخدم الإضاءة فى فصل المشهد السابق عن المشهد الذى سوف يليه عن طريق (بلاك أوت) كما كان يشترك فى ذلك نزول ستارة من أعلى يكتب عليها الوقت ومكان الحدث فى جملتين أو ثلاث . . وكان المخرج يوظف أداء الأغنيات الشعبية على المسرح بشكل تعبيرى والبانتوميم لإعطاء خلفية عن أحداث الأغنية مثلما حدث فى أغنية ايليف فى تصوير سرقته للثيران .

- التمثيل فى المسرحية

لم يحاول الممثلون أداء الأدوار ، من خلال المفهوم السائد فى تفسير نظرية **بريشت** حرفياً ، من خلال وقوفهم خلف الدور دون الإحساس به ، ولكنهم فى الواقع - اتبعوا طريقة **ستانسلافسكى** فى الإحساس بالدور ، وكانت طريقة العرض نفسها طريقة ملحمية ، فى نقل الحدث الدرامى من خلال تكنيك ملحمى ، يتمثل فى استخدام الإضاءة والستائر بين المشهد والآخر ، استخدام الأغانى والبانتوميم وغيرها ، وكل هذا ممايبعد الممثل عن الإلتصاق بالشخصية التصاقاً كبيراً فى بعض

الأحيان ثم يعود الممثل ليعيش فى داخل الشخصية . وهذا التأرجح بين طريقة ستانسلافسكى فى التمثيل وتكنيك العرض الملحمى هى ماتتيح للممثل بين الحين والآخر البعد المسافى بينه و بين الدور ليحدد موقفه من هذا الدور . . وهذا التأرجح ما بين الاحساس بالدور والخروج عنه ، مابين الدخول تحت جلد الدور والخروج منه هو ما أكد عليه برتولت بريشت فى نهاية حياته .

ـ الجمهور فى مسرح بريشت

وينطبق هذا المنهج على الجمهور ، حيث يدخل المتفرج فى علاقة وجدانية مع ما يقدم على خشبة المسرح ، إلا أن فى نهاية كل مشهد - من خلال تكنيك العرض - نجده ينفصل عن الحدث ، يلتقط أنفاسه ثانية ويستريح على مقعده ، ويبعده ذلك عن الاتصال بالحدث بطريقة عاطفية ، فيؤدى ذلك إلى إيجاد مسافة ، بينه وبين الحدث والتفكير فيه ، بطريقة عقلانية ، وتظل هذه الطريقة بين الإتصال العاطفى فيما يحدث ، على خشبة المسرح والبعد عنه ، بين تنويم العقل بالإتصال الوجدانى ويقظة العقل ببعد هذا الاتصال هى التى تحدد علاقة المتفرج فيما يحدث على خشبة المسرح طوال العرض المسرحى .

ـ طبيعة الديكور

ولم يحاول المخرج تحقيق الطبيعية فى الديكور ، ولكنه كان يستخدم ويصور جزءاً من هذا الديكور كما فى الواقع ثم يجعل بقية الديكور يأخذ الشكل التجريدى فى محاولة لإستحضار هذا الديكور من الواقع والإشارة اليه . . ففى المشهد الذى تغنى فيه الأم شجاعة والطباخ تحت أحد المنازل رغبة فى الحصول على وجبة طعام . . نجد ان الديكور يشير الى أحد المنازل والذى لم يسلم من آثار الحرب ـ فيأخذ المنزل شكلاً مستطيلاً لا تغطيه سوى بعض الألواح الخشبية ، وفى أعلاه شباك يخرج منه ضوء بسيط ويبدو من جوانب المستطيل وقد تهدم

وهكذا يشير الديكور الى الواقع دون استخدام مفردات هذا الواقع بالإشارة اليه دون تحقيق الطبيعية والدخول فى تفاصيلها وذلك للحفاظ على يقظة العقل دون تنويمه فى هذه التفصيلات الواقعية التى يشاهدها المتفرج فى حياته العادية . . فالديكور فى مسرح بريشت لا يعنى بالتصورات الطبيعية أو الواقعية ولكنه يعرض شرائح تشير الى هذا الأصل .

ـ الأزمة والنهاية

إن أهم مشاهد المسرحية على خشبة المسرح،هما المشهدان الأخيران وهما مشهد قتل كاترين ومشهد الأم وكاترين ، ثم رحيلها بعد ان تعطى الفلاحين نقودا أجرة دفن إبنتها وهى تقول « علىّ أن أذهب للتجارة من جديد » .

فيدور المشهد الحادى عشر حول دخول ضابط ومعه عدد من العسكر المرتزقة فى ضاحية من ضواحى المدينة ؛ وهم بذلك يقلقون السكان فى الليل أثناء نومهم ؛ كما يجبرون ابن أحد الفلاحين أن يريهم الطريق الى ساحة المدينة . . وهنا تحس كاترين بالخطر المحدق بأطفال ساحة المدينة ، فتترك أم وأب الابن - الذى ذهب مع الضابط والعسكر ليريهم الطريق - يتضرعون الى الله وتصعد هى أعلى سطح أحد اسطبلات الضاحية بعد أن أخذت معها طبلة تقرع عليها حتى يستيقظ أهل المدينة . . وتبعد عنهم الخطر ؛ وهنا يعود الضابط والعسكر المرتزقة والابن،دون أن يواصلوا الطريق الى ساحة المدينة،وهم يحاولون ايقاف كاترين عن هذا الفعل،ولكن ينتهى المشهد بأن يأمر الضابط باطلاق النار على كاترين فتموت بعد أن تنقذ المدينة .

ويبلغ التوتر فى هذا المشهد ذروته عن أى مشهد من مشاهد المسرحية ، وهو لذلك أهمها ، فهو يُظهر كما يقول بريشت البطولة فى الإنسان العادى ، فإذا ما جعل هذا الموقف كاترين الخرساء البلهاء تسلك هذا المسلك البطولى ، حينئذ فالحجر بدأ يتكلم .

وقد تكوَّن الديكور فى هذا المشهد من منظر مسرحى فى الخلفية يشير الى منزل ريفى وينتصف هذا المنظر بوابة حين تفتح يظهر السلم الداخلى للمنزل . وعلى مقدمة يسار المسرح يوجد إسطبل قد تحطمت أجزاؤه . . وهو المكان الذى تصعد اليه كاترين لتدق الطبول لتنقذ المدينة .

وقد صاحبت دقات طبول كاترين ضحكاتها فى نفس الوقت الذى كان يحاول فيه الضابط والعسكر والأسرة الريفية من على خشبة المسرح،أى أسفل الأسطبل، منعها من ذلك وإن كان الابن يشجع موقفها البطولى . وكلما حاولوا منعها من ذلك كلما إزدادت سرعة إيقاع ضربتها للطبلة ، وشدة هذه الضربات ، مع علو ضحكاتها التى أخذت شكلاً هيستيرياً إلى أن انتهى الموقف بضربها بالرصاص فأنكفأت على الطبلة بحيث التصقت رأسها على منتصف الشكل الدائرى للطبلة وتدلت يداها على أطراف الطبلة وكأنها صورة المسيح المصلوب بشكل ما . . ولكن لم تضع حياتها هباء . . فبعد أن أغلقت عيناها وللأبد جاءت المدافع من الجهة المقابلة من ساحة المدينة ترد عليها استمراراً لموقفها البطولى ورداً على المعتدين فى نفس الوقت .

وإذا كان عنصر التوتر هو الذى يغلب على هذا المشهد متمثلا فى الحركة والفعل ، حيث يفوق هذا المشهد كل أجزاء المسرحية الأخرى ؛ فإن عدم الحركة والفعل



الساكن ، هو الذى يسيطر على المشهد الأخير . فالعربة تنتصف خشبة المسرح ، تجلس عليها الأم وبجانبها كاترين ممددة تغنى لها فى ايقاع بطىء، دون أن تصدق أن ابنتها قد ماتت . . ثم تتلقى شجاعة العزاء من فلاحى القرية كما تقدم لهم نقوداً مقابل دفن كاترين، الذين يحملون جسدها بعد أن غُطى بملاءة إلى خارج المسرح . . تذهب شجاعة إلى العربة ببطء شديد ثم تسحبها بعد أن تقول : « يجب على أن اذهب للتجارة من جديد » . . وحينئذ تأتى من خلفية المسرح أصوات كورال الأغنية الأخيرة ، ولم نعد نرى سوى حركة الأم شجاعة التى قاربت على الثمانين من عمرها وهى ما تزال تجر عربتها وحدها وسط خشبة المسرح الدائرية، والتى تدور بها فى حركة لا نهائية .

ــ الأم شجاعة وأولادها فى السينما الألمانية

بعد نجاح عرض مسرحية الأم شجاعة فى مسرح برلين انسامبل عام ١٩٤٩ فكر بريشت فى نقل المسرحية سينمائيا من على خشبة المسرح وتصوير المسرحية . ويبدو ان برتولت بريشت كان يفكر فى هذا من أجل وضع الفيلم فى أرشيف الفرقة، يسجل به نجاح فرقته ونجاح عرض المسرحية . . ولكن لم تنفذ هذه الفكرة حتى مات بريشت فى عام ١٩٥٦ . ثم حاول ممثلو فرقة برلين انسامبل تحقيق فكرة نقل المسرحية سينمائياً ، والتى كان يفكر فيها بريشت من قبل ، وهنا قام « بيتر باليتش » و« مانفريد فيكفرت » تلميذا بريشت بنقل المسرحية سينمائياً ، ولقد لعبت دور شجاعة هيلينا فيجل وقام بالأدوار الأخرى نفس ممثلى فرقة برلين أنسامبل والذين قاموا بنفس الأدوار على المسرح .

وقد بدأ الفيلم بلقطة عامة على مسيرة عربة الأم شجاعة فى طريق طويل وخال - إلا من صف من الأشجار غير المورقة - وهى متجهة الى أماكن المعركة . وقد مزج المخرجان هذه اللقطة العامة بلقطة كبيرة لعجلات العربة وهى لا تكف عن الدوران ، ثم نقل الكادر إلى مجموعة لقطات متوسطة تظهر فيها الأم شجاعة وابنتها كاترين من على العربة ، ثم يظهر فيها إبناها ايليف والجبن السويسرى وهما يجران العربة ، كما تصحب هذه الكادرات أغنية الأم شجاعة الأولى . وقد التقطت



معظم كادرات الفيلم على مستوى زوايا النظر حتى لا يصدر المتفرج أحكاماً مسبقة على الشخصيات ولكى يصل المتفرج الى الحكم على الأحداث والشخصيات من نفسه ؛ كما أن معظم اللقطات محايدة، وإن كان قد أكثر المخرجان من اللقطات القريبة فى تعاملهما مع شخصية الأم شجاعة لتوضيح تلك الأفكار التى تكمن فى داخلها كالصراع مثلاً بين الأمومة فى داخلها والمتاجرة وتغلب الجانب الأخير عليها . ولم يقدم الفيلم بالألوان وإنما بالأبيض والأسود . . وقد قدم الفيلم من خلال إطار ملحمى حيث استخدم المخرجان معلقا على الأحداث ، وهو ما يعادل فى المسرح نزول الشاشة بين كل مشهد وآخر يكتب عليها مكان الاحداث وتواريخها وبعض الجمل لوصف الحدث . . وقد عرضت بين المشاهد والأخرى صور تاريخية عن أحداث حرب الثلاثين عاماً ، ويتمثل التكنيك الملحمى فى الفيلم أيضاً فى عرض بعض مشاهد الفيلم من خلال إظلام جزء من الكادر المعروض على الشاشة للتركيز على الحدث الذى يدور فى جزء الشاشة الآخر ، وحتى لا يجعل المتفرج ينصرف الى جزئيات فى الكادر السينمائى لا أهمية لها وفى نفس الوقت يبعد المتفرج وجدانياً عن الحدث ليفكر فيه . . وكثيرا ما كان استخدام المخرجين لتعتيم جزء من الشاشة مصاحباً للأغانى وذلك للتركيز على معانى الكلمات كما فى أغنية أيليف ، الجبن السويسرى وايفت . . الخ . وكان الممثلون فى بعض أغنياتهم يوجهون الحديث الى الكاميرا مباشرة وهو ما يعادل توجيه الحديث للمتفرج على المسرح . . وبوجه عام كانت حركة الكاميرا فى الفيلم قليلة ولكن لم يمنع تكنيك الفيلم الملحمى من استخدام منهج ستانسلافسكى فى التمثيل والإحساس بالشخصية ، ويتضح هذا بشكل أساسى فى دور الأم شجاعة ، خاصة فى المشهد الذى قتل فيه ابنها الجبن السويسرى حيث يصدر منها آنين متألم بعد ان تقول وهى نادمة : « لقد ساومت طويلاً » . . وقد إستخدم المخرجان هنا اللقطات القريبة لإيضاح الصراع النفسى فى داخل شجاعة من احساسها بالألم ، بمسئوليتها فى مقتل إبنها وبين محاولة تماسكها فى عدم الإعتراف بأنها تعرفه حتى لا تقع فى نفس مصيره ، وينتهى المشهد بأنهيارها وسقوطها على الأرض .

وقد قدم الفيلم بالعامية الألمانية ، وبلهجات مختلفة ، حيث كان الطباخ يتحدث بالعامية السويسرية وبقية الشخصيات بالعامية الألمانية . . ولا يوجد تغيير يذكر بين المسرحية والفيلم ، فقد كان يعكس الكادر السينمائى احساساً بالمكان المسرحى ، حيث صور الفيلم فى استوديوهات المانيا ولم يصور على الطبيعة كما كان المخرجان يستخدمان القرص الدوار فى كثير من مشاهد الفيلم ، والذى استخدم من قبل على المسرح ؛ وان كان ما يعيب الفيلم هو خلو الاحداث من بشر آخرين غير الشخصيات الأساسية والثانوية ، ففى المعسكرات مثلاً لا يرى المرء سوى شوارع ومعسكرات خالية وكأن الاحداث تدور فى صحراء خالية من البشر ، وان كان هذا لا يخدم قضية الفيلم الاساسية ، ذلك أنه يفرغها من محتواها الاجتماعى بتركيزه على بضعة أفراد لا يشكل المجتمع فيها الأرضية الاساسية التى يتركون عليها .

ــ الأم شجاعة فى المسرح المصرى

لم تتوقف ترجمة وعرض مسرحية الأم شجاعة على المسرح الأوروبى ومسارح برودواى فقط ؛ إنما ترجمت المسرحية وقدمت على معظم مسارح العالم الثالث أيضا ؛ ومسرحية الأم شجاعة هى أكثر

مسرحيات بريشت انتشاراً فى العالم ، كما أنها أكثر مسرحياته التى أثير حولها الجدل فى منتصف هذا القرن ، سواء على المستوى الدراما تورجى أو على مستوى العرض المسرحى .. كما اتضح من المقالات السابقة .

وقد عرضت المسرحية منذ سنوات فى أحد أماكن القلعة بالقاهرة من إخراج د. ليلى أبو سيف . وقد صيغت المسرحية باللهجة العامية بطريقة افقدتها منهج الكاتب الجدلى فى طرح القضايا وفرغتها من المضمون الأصلى للنص . وقد استخدمت المخرجة مدافع حقيقية فى مكان مساحته محدودة مما أدى الى ضيق المساحة التى يتحرك فيها الممثل ومما أدى الى ظهور عدة مشاكل إخراجية لم تحل مثل علاقة الكتلة بالفراغ وعلاقة الاحجام بعضها البعض ، حجم الممثل بالنسبة للأحجام المادية الأخرى .. وفيم يتعلق بالحركة على المسرح ؛ كانت بلا هدف ولا مضمون فلسفى .. حركة متخبطة دون معنى ، فالممثلون يتحركون ناحية اليسار أو ناحية اليمين أو ناحية أمام أم عمق المسرح دون ان تخدم الحركة المضمون المراد إيصاله . وكانت ممثلة دور الأم (د. ليلى يوسف) ترقص على ايقاع راقص فى الوقت الذى كانت تفقد فيه أولادها ويقترب سنها من الثمانين . وبدلاً من ان يغنى الممثلون اغنياتهم ؛ غناها المطرب محمد نوح كما قام بعمل الموسيقى ، وكانت الموسيقى وطريقة اداء الاغنيات تنقلنا الى جو ملهى ليلى ، كما كان العرض ينم عن عدم فهم حقيقى لمسرح بريشت سواء بفهمه الكلاسيكى أو الحرفى كما هو منتشر لدى نقادنا أو بفهمه المتطور .

ـ مناهج الإخراج المختلفة بين المسرح المصرى وبلاد اللغة الألمانية

حينما رأى بريشت عرض الأم شجاعة وأولادها فى مسرح شاوشبيل هاوس بزيورخ عام ١٩٤١ ، حينئذ لم يرض عن اعجاب الجمهور بموقف شجاعة فى المسرحية ، فأجرى بعض التعديلات فى النص ، ثم أجرى بعض التعديلات فى اخراجه للمسرحية عام ١٩٤٩ وعام ١٩٥٠ ثم عام ١٩٥١ حتى وصل الى نموذج مسرحى بدأ ينقله هو وتلامذته الى مسارح كثيرة من العالم .. ويتضح هذا النموذج الإخراجى للمسرحية فى الفيلم الذى ينقله تلامذته عام ١٩٦٠ ، وقد أصبح هذا الفيلم هو النموذج المسرحى لإخراج المسرحية لكثير من المخرجين الذين لم تتح لهم فرصة العمل مع بريشت أو الذين لم يروا عرض « نموذجه » على المسرح .

وكان العرض النمساوى على مسرح البورج هو أحد العروض التى تأثرت بالنموذج المسرحى .. ويتميز الإخراج فى هذا العرض بأنه إعتمد بشكل اساسى على المساحات الفارغة والقرص الدوار فى منتصف الخشبة المسرحية وعلى التعليق فى الفيلم على الاحداث بينما فى المسرحية على كتابة هذا التعليق بين كل مشهد وآخر على ستارة تنزل من أعلى المسرح .

وإذا كانت هذه العروض قد تميزت بتكنيك العرض الملحمى إلا ان كثيرا من الممثلين كانوا يتبعون طريقة ستانسلافسكى فى التمثيل مع إضافة موقفهم الإجتماعى من الشخصية ، أى موقفهم النقدى وقدرتهم على التعليق على الشخصية فى نفس الوقت . ذلك ان بريشت نفسه لم ينف استفادة الممثل لديه من الطريقة لدى ستانسلافسكى .

وقد وظف كريستوف شروت فى عرض مسرح البورج - كما وظف بريشت فى نموذجه المسرحى من قبل - الاداء التعبيرى والبانتوميم .. ولم يحاول المخرج تحقيق الطبيعة أو الواقعية فى الديكور وإنما كان يشير الديكور الى الواقع دون تحقيق ديكور طبيعى أو واقعى . وكانت الأغنيات تؤدى بأصوات الممثلين أداء حياً على خشبة المسرح ، دون الإلتجاء الى التسجيلات أو ألى أصوات المطربين أو المغنيين .. وهذا مما يناقض طريقة عرض المسرحية فى القلعة حيث كانت الاغنيات مسجلة بصوت واحد لكل الشخصيات .



وإذا كانت الموسيقى فى العروض الألمانية والعرض النمساوى قد تميزت بالألحان الشعبية إلا أننا نجد فى العرض المصرى تشكيلة من موسيقى الألحان العاطفية والجنسية ، مما يسمعها المرء فى حفلات أضواء المدينة والكباريهات الليلية وغيرها .

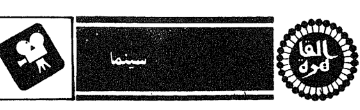
وإذا كانت الموسيقى موظفة فى عرض المسرح النمساوى وفى العروض الألمانية من أجل تأكيد المعنى وتفسير النص ، فإنها فى العرض المصرى شاركت فى تنويم المتفرج ودغدغة احاسيسه الجنسية .

وإذا كانت حركات الممثلين فى عرض مسرح البورج على خشبة المسرح قد اتخذت اهدافاً اجمالية وتفسيرية تخدم الطرح الدرامى، إلا أنها قد اتخذت فى العرض المصرى اشكالاً إرتجالية دون هدف ؛ ودون معنى .

وقد اعطيت المساحة الفارغة فى العرض النمساوى امكانية كبيرة لإظهار قدرة الممثل على التعبير واستخدام امكانياته فى البانتوميم والتعبير الحركى ، وعلى العكس لم تسمح المساحة المحدودة فى العرض المصرى ان تظهر امكانية الممثل فى الحركة أو فى التعبير .. فقد كانت مجموعة المدافع الحقيقية وعربة شجاعة الضخمة تملأ المساحة ولم تسمح بأظهار هذه الإمكانية .

ورغم ان العرض النمساوى قد نقل النموذج المسرحى الذى عرضه بريشت فى المسرح وعرضه تلامذته فى السينما ، مما يمكن ان يؤدى الى قتل ما يسمى بالإبداع الفنى ، إلا أنهم قدموا عرضاً يمتاز بالفهم الحقيقى لمنهج بريشت فى محاولة لطرح الجمالية والتفسيرية لهذا المسرح فى إطار فنى كبير يقترب من الإبداع .

ورغم ان العرض المصرى لم يلتزم بالنموذج المسرحى إلا انه لم يقدم عرضاً مبدعاً ، بل قدم عرضاً متخبطاً يسىء الى طبيعة هذا المسرح الذى يجب ان يحتضنه فنانو العالم الثالث والدول النامية من أجل المشاركة فى تغيير وعى الإنسان فى محاولة لتغيير واقعه إلى الأفضل ◆



السينما السياسية المصرية



محمد زهدى

إذا كانت الواقعية المعاصرة في السينما المصرية تتراوح بين الميلودراما والنزوع الشاعرى كما تبدت فى « قهوة المواردى » لهشام أبى النصر و« سواق الأتوبيس » لعاطف الطيب و« الصعاليك » لداوود عبد السيد و« حتى لا يطير الدخان » لأحمد يحيى .

فإن السينما المصرية بعد تجربتى « زائر الفجر » و« على من نطلق الرصاص » كتجربتين للإنسحاق الفردى تحت ضغط التشويه والاضطراب فى الإطار الاجتماعى .

وبعد مجموعة أفلام يوسف شاهين كمحاولة للتعبير الجمالى المتميز عن تداعيات الواقع (عودة الابن الضال - العصفور - اسكندرية ليه) .

فإن تلك السينما دخلت مضطرة إلى دائرة الحيرة بين الواقع والتجريد .

يشدها إلى الواقع التزامها الاجتماعى وتحريها الصدق فى البناء الفنى من ناحية ويشدها إلى التجريد نزوعها إلى إبداع جمالى من ناحية أخرى .

ويختلط العنصران اختلاطاً عميقاً مثل فيلم « الحناكيش » لعلى عبد الخالق وينفصلان ويتضادان فى اطار فيلم « آه يا بلد » لحسين كمال ويتداخلان بغير انسجام حقيقى فى فيلم « البرىء » لعاطف الطيب لكنهما يتحدان فى تناغم مدروس نابع من العلاقة المتكاملة بين الشكل والمضمون فى فيلم « عودة مواطن » الذى أخرجه محمد خان .

ومن الواضح عند تأمل المغزى الفكرى لتلك الأفلام عنصر الإلحاح على قضايا الوطن ومضاعفات الممارسة السياسية وعمق النتائج الاجتماعية والإنسانية المترتبة على احتدام الأزمة الاقتصادية .

وإذا كانت الأفلام الواقعية فى المرحلة السابقة قد أخذت موقف التحذير من غياب الانتماء الوطنى بعد اشتعال السعار الاجتماعى ثم راحت تتأمل نتائجه المأسوية على صعيد الفرد ووجوده ووحدته مع ذاته فإن الأفلام السياسية التى تشير إليها تجتمع حول البحث عن هوية قومية يتحتم الاستمساك بها وتطرح هموم انقاذها من ناحية وعن إطار اجتماعى واقتصادى ملائم لا يتنافس معها بل يعززها .

وإذا جاز التعبير فإن الضمير الفنى صاغ تلك الأفلام بغض النظر عن القصدية الشعورية أو اللا شعورية كان تعبيراً عن الوجدان الوطنى فى طلب الاستقرار والأمان .

فى فيلم « الحناكيش » يسيطر الغدر على الممارسات السلطوية والعلاقات الاجتماعية حيث يذبح الحب، وتصبح الثروة بديلاً عن السلطة المفقودة .

وفى فيلم « آه يا بلد » تضطرب الرؤية التاريخية لحقيقة المسار الوطنى فى أعقاب الجدل الثائر حول ثورة يوليو بإيجابياتها وسلبياتها .

وفى فيلم « البرىء » تثور مشكلة الأمن ما بين مقتضيات المحافظة عليه وبين الصيغة السياسية الإنسانية الملائمة لتحقيق مناخ ديمقراطى لمجتمع نامى .

وفى فيلم « عودة مواطن » تتأكد الحيرة بين انتماء مواطن عاد إلى مصر وبين مأساة الجيل التالى له المهدد بغيبوبة المخدرات من ناحية أو بمخاطر التطرف السياسى من ناحية أخرى .

وإذا عدنا فتأملنا مضمون تلك الأفلام على نحو تفصيلى فإننا سندرك أن كل منهم تعامل مع السياسة كورطة شائكة لا تخلو من المضاعفات فتتراوح فى السرد الفيلمى من الميلودراما الفجة إلى التراجيديا الخالصة .

عندما يرفع مجند الأمن المركزى السلاح خارج إطار الانضباط فى فيلم (البرىء) فالحدث فى الحقيقة تصعيد ميلودرامى كذلك لقاء البطل بمعشوقته المبتذلة فى مشهد فانتازى فى (آه يا بلد) فالموقف رغم مسحته الجمالية الخالصة تركيبه ميلودرامية خالصة .

على حين يوحى المشهد الأخير من فيلم (عودة مواطن) بإحساس مرير بالعبثية وهو مشهد تراجيدى خالص مغزى وبناءً .

كذلك فإن مقتل المحبوبة الفقيرة على يد السياسى القديم فى فيلم (الحناكيش) هو نهاية تراجيدية للتقابل المؤلم بين الممارسة السياسية اللا أخلاقية والعشق المعنوى الذى يحاول تجاوز الوضعية الاجتماعية .

إذن هناك ثلاثة أبعاد فكرية ودرامية أدت إلى حيرة تلك الأفلام بين الواقع والتجريد .

فى البعد الأول فإن غيبة اليقين السياسى تشكل ضغطاً يسرى من المطلقات الفكرية إلى الجو النفسى ن طبيعة البناء الدرامى لتلك الأفلام .

وفى البعد الثانى فإن احتدام الأزمة الاقتصادية ونتائجها الاجتماعية تشكل النسيج .

وفى البعد الثالث فإن النتيجة التراجيدية المتربصة بالأفراد وتهدد حيويتهم الإنسانية ونبلهم تكاد تكون طبيعة الحركة الدرامية أى الصراع بين المقدمة والنتيجة .

والأبعاد الثلاثة يمكن استنتاجها من خلال تأمل الشكل العام للسرد الفيلمى سواء كتتابع للأحداث أو كشكل سينمائى لهذا التتابع يتضمن مغزاه التعبيرى .

فى فيلم « الحناكيش » يكون مصدر الإحكام فى البناء هو نجاحه فى الربط إلى

حد بعيد بين الانحدار إلى الممارسة اللا أخلاقية للعمل السياسى والبعد عن الجوهر النبيل للحياه الانسانية .

وهنا يستفيد كاتب السيناريو من التداخل بين الحياة السياسية والحياة الشخصية فيصنع التفاعل الدرامى الذى ننشده دائما من خلال الأزمة الجوهرية وإطارها الاجتماعى الواسع حيث يطرح الفيلم تساؤلين متداخلين : هل كان صدام حسنية العاشقة الفقيرة بعادل بك السياسى القديم الذى زاق مرارة الانقلابات صداماً حتمياً .

وهل كان حب حسنية لابن البك سليل السلطة الثورية التى اتجه بعض رجالها إلى النهج الانتهازى جديراً بالبقاء . وهل كان شوقى الشاب مرهف الحس لتلك المرأة الدافئة جديراً بالصمود أمام قذارة الصراع وضراوته .

هل كان هؤلاء جميعاً يستطيعون الحياة بشكل سوى هادىء وخال من آثار الانتقام والأحقاد والمخاوف والآلام أم أن قدر هؤلاء أن تدفعهم السياسة إلى أن يعذبوا قلوبهم وأن يدفعهم عشقهم للحياة إلى الانحراف بالسياسة .

أما فى فيلم (البرىء) فنحن فى الحقيقة أمام مشروع فيلم ونكاد نكون من الوجهة الفنية أمام قصة قصيرة ذات دلالة عميقة أو قصيدة شعرية حزينة أفرزتها معاناه شديدة للواقع الاجتماعى والسياسى فى فترة اتسمت بتعاظم دور الوظيفة القمعية .

سعاد حسني

وهروب الفيلم من تحديد إطار زمنى للقضية لا يفيده قدر ما يزيده تصوراً لأنه يعفى نفسه تلقائياً من طرح الظروف الحقيقية والملابسات الفعلية التى أحاطت باصطدام الجندى بقادته .

بتلك الطريقة كان الفيلم جديراً بالنفاذ إلى جوهر القضية وما حدث هو إنه تحايل عليها فحولها لقضية مجردة نسبياً يتداخل فيها البعد العبثى كدلالة فكرية والبعد السيكولوجى كدلالة إنسانية وهذا هو سبب العمومية والتجريد .

إن الفيلم وهو يتعامل مع جانب حساس ودقيق من جوانب الممارسة السياسية ألا وهو الجانب الأمنى كان يتعامل فى الحقيقة مع التناقض الفكرى والانسانى الناتج عن التعارض المبدئى بين قيم الحرية والقمع يقابله تناقض آخر بين التفريط فى أمن الوطن والانحراف بالوظيفة الأمنية إلى حيث التجاوزات المريضة المشبوهة .

وفى فيلم « عودة مواطن » فإن البطل فتحى لا يمثل نفسه كما أن الأسرة لا يمكن أن تكون مجرد أسرة بل كلاهما رمز لما هو أكبر فالأسرة هى المجتمع وفتحى هو الجيل الذى دفع الثمن .

وتتضح رؤية الفيلم بشكل أكثر حدة من خلال الأخوين الصغيرين حيث يمثلان النتيجة الحتمية للظروف التى يتعرض لها هذا الجيل من ضغوط اقتصادية واجتماعية شديدة الوطأة .

لكن الحقيقة أن تأمل البعد النفسى للشخصيات التى تطحنها تلك الأزمة تدريجياً يلقى بالمسئولية عليها كأفراد يطلب إليهم دائماً أن يرتفعوا لمستوى التحديات الصعبة التى تواجههم والإغراق فى تأمل البعد النفسى والحرص على الأسلوب الجمالى الذى ينحو إلى الشاعرية فى البناء السينمائى يضعفان كلاهما من قوة التفجير الفكرية للفيلم كفيلم يتعامل مع صميم المشكلة الاجتماعية .

وتتبلور حيرة الأفلام السياسية المصرية بين الواقع والتجريد بشكل أكثر تفصيلا وتحديداً فى فيلم « آه يا بلد » حينما تتحول مشكلة الشاب البرجوازى الباحث عن أرضه الضائعة إلى مشكلة البحث عن اليقين الوطنى وفهم حقيقة مشاكل البلاد التى اجتمعت عليها الظروف المتداخلة والعجيبة عبر مراحل التاريخ .

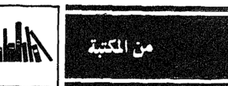
وكل ما نستوعبه ونعيه من السرد هو صوره لبناء اجتماعى متخلف تسوده التبعية والانصياع الآلى لأوامر السلطة حتى إذا باع الشاب الوسيم الأرض واحتفظ بثمنها سرقه العجوز واستولى على المبلغ وذهب لملاقاة صديقته السابقة وهى غانية قديمة ذات أبعاد إنسانية هائلة تحولت مع الأيام إلى رمز لحياة كاملة أصبح ممكناً أن توحى بالتاريخ .

وتتحول المشاهد بعد ذلك إلى محاكمة تاريخية فنية من نمط الكاباريه السياسى حيث يستعيد كلاهما مراحل التاريخ ومنعطفاته بكل الشجن والسخرية والمعاناة فى مونولوج متصل يكتسب من المكان والتكوين والشكل العام إطاره الفانتازى المثير ◆



بهذه اللقطة ينتهى فيلم « البرىء » واللقطة تضم جندى الحراسة (أحمد زكى) والمعتقل (ممدوح عبد العليم) داخل زنزانة واحدة !





المبتدأ والخبر
قصص : إلياس خورى

حصار الانسان فى دائرة الحرب ببيروت

نقد وتحليل : حسين عيد

« المبتدأ والخبر »[1]

أحدث مجموعة قصصية صدرت للقاص والناقد اللبنانى إلياس خورى . سبق أن صدر له فى النقد أربع كتب « تجربة البحث عند أفق » (١٩٧٤) ، « دراسات فى نقد الشعر » (١٩٧٩) ، « الذاكرة المفقودة » (١٩٨٢) ، وأخيرا سلسلة مقالات « زمن الاحتلال » (١٩٨٥) . كما صدر له أربع روايات « عن علاقات الدائرة » (١٩٧٥) ، « الجبل الصغير » (١٩٧٧) ، « أبواب المدينة » (١٩٨١) ، و« الوجوه البيضاء » (١٩٨١) .

فماذا قدم إلياس خورى فى مجموعته القصصية الجديدة ؟ ، وما هو البناء الفنى فيها ، وما مدى ارتباطها بكتاباته النقدية وأعماله الروائية السابقة ؟

رؤيا متشائمة :

تعتبر الحرب فى لبنان هى الظل المسيطر ، أو هى المسرح الحى الذى يتحرك عليه أبطال قصص المجموعة الاربع : « ثلاث رصاصات » (٢٨ صفحة قطع متوسط) ، القبر » (٣٣ صفحة) ، « رائحة الصابون » (٤٩ صفحة) ، والمبتدأ والخبر (٣٧ صفحة)

وكأن الحرب طاحونه ضخمة ، تطحن الجميع تحت عجلاتها بقسوة وعنف ـ سواء شاركوا فيها بشكل مباشر أم لم يشاركوا ـ لذا نجد كافة شخصيات المجموعة ، معذبة ، يائسة مشوهة مدمرة ، تحاول أن تجتر ماضيها ، أو أن تبحث عن معنى لما يجرى أمامها ـ بـفظاعة مذهلة ـ دون جدوى . . .

هكذا نجد الأبطال محاصرين ببناء فنى ، دائرى ، مغلق ، فى القصص الثلاث الاولى ، (وأن أختلف شكل البناء الدائرى من قصة إلى أخرى) وكأن واقعهم قدر ، لا فكاك منه ، محكوم عليهم فيه أن يعانون جحيمه ويتعذبون ، دون بصيص من أمل . . .

فاذا عنّ لأحدهم ، أن ينسى ، وأن يحب ، وأن يستمتع بحياته (قصة « المبتدأ والخبر :الأخيرة) فأنه يكافأ بموت مفاجىء ، لا أرادى ، غير منتظر ، كأنه عقاب لمن تسول له نفسه أن يهرب أو يفكر فى الهرب من أتون العذاب ، الذى ينصهر الجميع داخله . .

فكأن قصص المجموعة تقدم رؤيا قاتمة ، متشائمة ، سوداوية لواقع الحرب ، أوهى صيحة استغاثة يائسة ، يهجس بها الكاتب الينا ، بأن ما يجرى أمامنا واقع مأساوى ، غير منطقى ، يثير الجنون ، وكأنه يحثنا أن نتحرك ، وأن نفعل شيئا لا يقاف هذا النزيف المستمر . .

علاقتنا ارتباط :

تبدو علاقة قصص هذه المجموعة بأعمال الكاتب السابقة فى اتجاهين أساسيين هما : أن بيروت هى المكان الاثير ، الذى جرت عليه أحداث رواياته الأربع السابقة ، وهى ـ أيضا ـ المكان الذى تجرى عليه أحداث هذه القصص ، والكاتب يؤكد ذلك بقوله ، فى رواياتى الأربع كتبت عن مكان واحد هو بيروت ، فأنا أنتمى إلى جيل بدأ الكتابة عشية أندلاع الحرب الأهلية [2] . فهو كناقد يتحرك من منطلق صحيح فى كتاباته الإبداعية حين يكتب من خلال تجاربه المعاشه فى بيروت .

أما الاتجاه الثانى فيظهر على ضوء مقالات إلياس خورى النقدية ، وطموحه التجريبى إلى البحث عن شكل جديد للكتابة القصصية وهو يتناول هذا الطموح فى أكثر من مقال ، يجيب فى أحداها عن سؤال : من أين يأتى الشكل وكيف يتم انتاجه فيقول « تبدأ الكتابة من أكتشاف البديهية الرئيسية التى تنطلق منها ، أى بوصفها شكلا للحياة وخبرا عنها ، لذلك لا تنحسر الكتابة داخل سد شكلى ، ولا تتكسر فى اللاشكل بل تتكون من كونها بحثا فى طقوس الحياة اليومية ، استعادة ووجهة فى آن معا » [3] . . وقد حاول إلياس خورى ـ بدأب فى أعماله الروائية ـ تلمس آفاق هذا العالم الجديد الذى يطمح إلى تحقيقه ، فجانبه التوفيق فى بناء روايته « أبواب المدينة » [4] حيث يتشتت جهد القارىء فى بناء فانتازى ملىء بالتهويمات ، وهو يتابع بطل الرواية الغريب الذى يصل إلى أبواب مدينة (غير محددة الملامح للمكان أو الزمان فيسأل وتجيبه امرأة جميلة ، ويسأل فتجيبه أخرى أكثر جمالا ـ عند كل باب جديد ، حتى يدخل المدينه مرهقا ، ليتوه داخلها ، ويخضع لتحولات لا حصر لها ، إلى أن يحل الوباء بالمدينة ، وينتهى الأمر بالنار تلتهم كل شىء حين يحاول قادم جديد (جاء متأخرا .) أن يدعوه للعودة ، فيرفض الغريب ، فيمضى القادم الشاب مع امرأة الغريب . . قد تكون هذه الرواية انعكاسا ورمزا لواقع الحرب ـ فى بيروت ـ العبثى ، لكن البناء الفنى للرواية يحتاج لقارىء صبور بلا شك . .

وباستثناء هذه الرواية ، فإن رواياته الأخرى جاءت أكثر احكاما ونضجا ، وكأن تطورات واقع الحرب فى بيروت والاحتلال الاسرائيلى ، وازدياد إيقاع العنف الدموى ، ومعايشه الكاتب لهذا الخضم الهائل من الاحداث ، قد صهر ، فى بوتقه تجاربه ، فتدفقت موهبته لتقدم معماراً فنيا متطورا ، متوائما مع الواقع الجديد ، وذلك فى قصص هذه المجموعة . .

البناء الفنى فى قصص المجموعة :

كان البناء الفنى بناءً دائريا مغلقا فى القصص الثلاث الأولى (ثلاث رصاصات ، القبر ، ورائحة الصابون) ، بينما كان متدفقا مضطردا فى القصة الرابعة (المبتدأ والخبر) . . لكن أشخاص القصص جميعا اشتركوا فى عدد من السمات هى :

أولا : يعانى أبطال هذه القصص جميعا من وحدة قاتلة (لعل واقع الحرب فرضها) ، لا يستطيعون التواصل أو اقامة علاقات مع الآخرين ، حتى ولو كانت تربطهم بهم علاقات سابقة . . فبطل قصة ثلاث رصاصات « يؤدى عمله فى العلاقات العامه » (دون روح) ، ورغم انه متزوج وله أولاد ، إلا أنه وحيد ، تقول له زوجته « لا أستطيع أن أتكلم معك » لا تتكلم إلا عن ابتساماتك فى عملك التافه ، أو عن ذكريات مشوشة لا أفهم معناها ، وأنا فى البيت ، أنتظرك حتى تأتى ، وعندما تأتى أنتظرك حتى تغادر . وأخلو إلى نفسى لافكر فى نفسى .

وحين تحاول محبوبته السابقة (أميرة) أن تستعيده (بعد أن هربت منه منذ زمن طويل) ، فان محاولتها تفشل ، فالواقع يشكل حاجزا رهيبا بينهما يصعب اختراقه أو اذابته ، لان ما يقف بينهما هو فى الحقيقة الزمن وتجارب العمر والحرب . .

وعادل بطل قصة « القبر » عاد أيضاً وحيد ، وهو على فراش الموت لا أعرف عن ماذا أحكى ، لا أحد يستمع إلى »

وعادل أيضا بطل قصة « رائحة الصابون » يعانى من وحدة ضارية ، يتهرب منه الكاتب لأنه لا يريد أن يحكى معه » حتى لا تبدأ الأسئلة التى لا معنى ويحاول أن يقيم علاقة مع فتاة فى السينما ، لكنه يفشل .

ونديم زيدان أيضا فى قصة « المبتدأ والخبر » وحيد ، « وعندما سأله الأستاذ مروان


بيروت!

السيد عن أصدقائه ، اكتشف نديم زيدان أنه لا أصدقاء له » ، وحتى ندى التى أحبها وعرض عليها الزواج هربت منه .

ثانيا : يفتقد أبطال هذه القصص المعنى فى كل ما يحيط بهم من عنف مدمر ، فيزدادون انسحاباً وانغلاقا على ذواتهم ، عند ئذ يتداخل الحاضر بالماضى ، الوعى باللاوعى ، الواقع بالحلم ، الحقيقة بالكذب ، فتعكس تصرفاتهم حقيقة ما آلت اليه شخصياتهم . .

فى قصة ثلاث رصاصات « كان البطل يسير مع صديقه الطويل ، وكان كل منهم منغلقا على ذاته ، كل يجتر عالمه الخاص ، وليؤكد الكاتب هذه النقطة نجد تكرارا لكلمات الراوى التى توضح عزلة كل منهما عن الآخر حين يقول « واحاول أن اخبره عن أميرة » ، وأخبرته عن أميرة » ، أخبرته عن أميرة ، « أخبرته عن أميرة » ، « أخبرته عن أميرة » و « قلت له أننى أريد أن أخبره عن أميرة » . . أنها محاولات البطل اللا مجدية ، لا خراج زميله من عزلته ، ومحاولة لفت انتباهه .

ولنتتبع هذه الذات المنغلقة المنكسرة ، حين تصدم سيارة زميله فى الشارع ، فأنه يجلس بجانبه على الأرض ، وكل شىء بداخله يرتجف ، وفجأة يفكر أن يعود للبيت ، ويترك زميله ، هكذا راح يركض حتى وصل إلى البيت ، فيغسل وجهه ويأخذ دوشا باردا ، ويحاول أن ينام ، وفى الأيام التالية يقرأ الصحف علها تنشر شيئا عن جثة صديقه ، حتى يكون اليوم الثالث حين تخبره زوجته أنهم وجدوا جثة صديقة محترقة بثلاث رصاصات وأن زوجته دفنته بصمت هكذا يكمل الواقع دورته الجنونية ، فأزمة البطل تتضح فى أنه لم يهرب حين مات صديقه ـ فقط ـ متأثرا بصدمه السيارة ، لكن فجيعته أيضا تتحقق لأنه مات مقتولا بثلاث رصاصات مجهولة ، فمن قتله ؟ .

وفى قصة « القبر » نتابع عادل الذى قالت له محبوبته « انها لا ترى فى عينيه غير الفشل الكامل » لذلك ذهب إلى المقهى دون أن ينتظرها ، جلس إلى أحد الطاولات بجوار رجل يعرفه

لكنه لا يذكر أسمه ، رحب الرجل بعادل ودعاه إلى شرب فنجان قهوة . ومضيا يحتسيانها فى صمت عادل يتذكر سأم محبوبته من فشله . وبينها زورق يتقلب فى البحر أمامهما . رأى شخصا ما شاهرا مسدسه قرب الطاولة ، ثم سمع طلقة رصاص . ثم وضع الشخص مسدسه فى حزامه الجلدى ومضى بهدوء . رأى عادل رأس الرجل المنحنى على المائدة وبقعة حمراء فى الرأس . « التفت إلى الناس كى يسأل ، لكنهم كانوا يغادرون » . وفكر عادل « لن يأتى أحد ولن يحقق أحد ، سوف يضيعون لنا وقتنا إذا أتوا . أريد أن أعود وأتلفن لسحر » . وهكذا رفع ذراع القتيل الممدودة على المائدة وسحب علبة سجائره . . ومضى . .

لقد تخيل فى تلك الفترة أنه قابل سحر ، انهما قاما معا بواجب العزاء « قالت لى أن البكاء شىء مقرف ووافقتها وقلت أكثر ، قلت أن الحزن أيضا هو شىء مقرف ، وأن الرجل أو الانسان أو الحيوان الحقيقى هو الذى لا يحزن ولا يفكر ولا يتذكر » .

أنظر إلى أى مدى تحولت مشاعر هذه الشخصية وتبلدت . آنه لم يعد يملك سوى الهرب والنكوص بعيدا عن علاقة حب ، و عن قتل يحدث أمامه ، وكأنه ميت كما قالت له محبوبته سحر . .

وفى قصة « رائحة الصابون » يدخل عادل السينما مع فتاته ويحلم بها ، وبأنه يشبع منها ، ثم يتداخل كل شىء فى حياته : أبيه وحياته الخاصة مع عشيقته ما تيلدا . رفاقه فى السلاح وحياتهم فى مقبرة ، الشائعات التى دارت حوله ، موت أبيه ، وأخوه الذى سافر ليدرس الطب فأصبح ممرضا وتزوج وأستقر هناك . الفيلم الذى أمامه « لكنه يكتشف عند أنتهاء الفيلم خواء المقعد الذى يجاوره ، وينتظرها ولا تأتى » ، وينتظرها أمام السينما ولا تأتى أيضا . وعندما يقابل الكاتب يحكى له عن فيلم جنكيز

خان ، أنه منغلق على ذاته مريض متوتر ، كيف يقتل جنكيز خان أخاه ؟ .

وفى قصة « المبتدأ والخبر » نتابع نديم زيدان وهو يحاول أن يخرج من عالمه ، من ذكرياته ، أن ينسى ليبدأ من جديد . . لقد حاول نديم أن يخرج من العزلة المفروضة جبرا عليه ، أن يتمرد على وضعه ، وأن ينسى ماضيه ليبدأ من جديد (على عكس الأبطال السابقين) ، فتهرب منه فتاته ، ويقتل خطأ وهو ينتظر فى جناية لم يرتكبها . . نديم زيدان شخصية تراجيدية (مأساوية) محكوم عليه بالموت فى واقع الحرب الذى لا يرحم لقد أراد أن يعيش حياته ، كما ارادها ، وأن ينسى كل ما يعكرها ، فلم يحصد فى النهاية سوى العدم

بناء القصص الدائرى :

لتأكيد وحدة أبطال هذه القصص وعجزها عن التواصل وانغلاقها على ذاتها جاء بناء القصص الدائرى مناسبا فنيا ، ليحكم الكاتب قبضته عليهم وحصاره لهم داخل حيز مغلق . .

فى قصة ثلاث رصاصات « نقطة البدء هى نقطة الانتهاء » . وبدأ فيها الأمر عندما أخبرته زوجته أنهم وجدوا صديقه مقتولا بثلاث رصاصات . . لقد صدمته هذه المعلومه ، هزت كيانه ، لأنه متأكد ، فقد كان معه عندما صدمته سيارة لاندروفر . فإذا كان الأمر كذلك فمن قتله ، ويتسرب الشك إلى نفسه « ولكنى لم أكن أحمل مسدسا » ، » أنا لم أقتله ، غير ممكن ، وهم أنا رأيتهم ، هم لم يطلقوا الرصاص . من أين الرصاص » .

وما أن تبدأ القصة ، إلا ويجد القارىء ذاته إزاء حضور قوى لشخصية الراوى ، أنه فى صميم « ضمير الشخص الاساسى نفسه الذى يعرض مباشرة ، كما لو أن القارىء يشعر مباشرة - وينبغى أن نقول «تلباثيا - بانطباعاته»(٥) .

وزمن القصص منسوج بمهارة فائقة من مستويين للزمن أحدهما الزمن التاريخى (الذى يبدأ لحظة نداء أميرة على راوى القصة وهو امام مكتبه ، وتدعوه إلى سيارتها الصغيرة ، ويذهبان معاً إلى بيتها فى الطابق الثالث ، ويتحادثان قليلا ، لكنه يمضى قبل أن يتناول القهوة ، ويهبط الدرج إلى شوارع بيروت) . . والمستوى الأخر للزمن هو زمن القصة الفعلى (يبدأ من لحظة أكتشاف مصرع صديقه بثلاث رصاصات وتتوالى فيه رجعاته للوراء بشكل مراوغ ، متداخل ، مستعيدا علاقات ماضيه ، كعلاقته المنتهية مع أميرة ومع آخرين ، وكأن الماضى يطارده ، لتنتهى السلسلة - ثانية - بحادثة مصرع صديقه حين تصدمه السياره وما تلاها من أحداث ، حتى إعلان زوجته خبر إصابته بثلاث رصاصات ، وهكذا تكتمل الدائرة .

هذا البناء الزمنى المتداخل ، الصعب ، الذى يبدو وكأنه هذيان محموم ، أو على حد تعبير الراوى « أرى الأشياء تتحول إلى ما يشبه ذاكرتى » ، حيث تطفو ذكريات على سطح الذكريات وتنبعث شخصيات من طيات الماضى ، وتتداعى انعكاسات الحرب اللبنانية بكل بشاعاتها على علاقاته . . فيستعيد لقاءاته مع أميرة التى هربت منه ذات يوم من خمسة عشر عاما وتزوجت من آخر وأنجبت ولداً ، وصديقه نبيل الذى قتل وشطرت جثته ، وجورج الذى أحب فتاة تزوجت من آخر ، وخرج أثناء قصف ليجدوه بعد ذلك مقتولا ، وأخو جورج الذى يقول « أن تحارب أو لا تحارب مثل بعضها ، لم يعد هناك فرق كبير الفرق هو بين أن تموت أو لا تموت » .

مزيج زمنى هائل ، وقد يفسره معايشة إلياس خورى لواقع الحرب فى بيروت حين يقول « فى بيروت تكتشف كيف يمر الزمن ولا يمر . أسبوع بحجم سنه ، وسنة بحجم أسبوع ونكتشف أن الزمن لا يمر سريعا ، بل هى الأيام تترجرج والهاوية تتسع »(٦) ، و« الزمن صار بالنسبة لنا مجموعة من التغيرات الانقلابية لا تستقر فيها المعانى ، صار الزمن لا زمنيا من شدة ترجرجه « وصارت النسبية مطلقة إلى درجة لم يعد هناك تقييم أولى له أساس من الثبات الفكرى والنظرى »(٧) .

هنا نتابع البطل المحاصر بين حاضره وماضيه ، دون أى مستقبل واضح إنها دوامات لا تنتهى فى بناء فنى دائرى مغلق ، ولكن « البناء الدائرى ما هو إلا تعمد فى التصوير . انه ينتهى من حيث بدأ . ويبدو العالم المصور وكأنه ميؤوس من علاجه »(٨) قد تفسره كلمات سارتر فى سياق حديثه عن رواية « الصخب والعنف » الزمنية لفولكنر حين قال « ان المستقبل بالنسبة إليه كما بالنسبة إلينا جميعا مسدود « أن كل ما نراه ، كل ما نعيشه يحثنا على القول (هذا لا يمكن أن يدوم) ومع ذلك فان التغيير لا يمكن حتى أن نتصوره تصورا إلا بشكل كارثه . إننا نعيش فى زمن الثورات المستحيلة »(٩)

هكذا قدم إلياس خورى من خلال بناء القصة الزمنى الدائرى ، عالما قاتما ميؤوسا من علاجه ، وكأنه يحثنا كقراء أن نتحرك ، وأن نحاول تغيير هذا العالم . .

ويقدم الكاتب تنويعين آخرين للبناء الزمنى الدائرى فى قصتيه « القبر » ورائحة الصابون » . . وكأنه يؤكد رؤيته السابقه . .

فى قصة « القبر » التى تتكون من ثلاثة أجزاء (هذا الصباح - مشاهدات الصباح) هنا نتابع إرهاصات شخص ما يحتضر ويبدأ المقطع الأول من الجزء الأول بالكلمات « الصباح ورائحة الصابون . الأجراس : أصوات الأجراس الضوء . ألوان الضوء . العيون : أوجاع العيون . العدس : ، الماء ، الايدى » ، ليتكرر فى بداية الجزء الثالث بذات الكلمات وأن تبدل موضع كلمتى « الماء » و« الأيدى » ويختم الجزء الأول والثالث بالرجل ذو اللحية (القس ربما) ينحنى فوقه ، برائحة فمه العنيف ليقبله ، ربما قبلة الوداع من الحياة الدنيا .

فى هذه القصة الدائرية يعرى الكاتب الواقع ، ويكشف عبث عالم الحرب بكل مشاهداته الدامية الرهيبه ، وأحداثه الفاجعه ، من خلال إستعادة الحياة بأكملها فى لحظات الاحتضار الاخيرة ، ربما هو لا يحتضر ولكن الواقع يجثم عليه بقسوة فيطوى حياته داخل الظلمات . .

أما فى قصة « رائحة الصابون » ، وهى أجمل قصص المجموعة نجد أن البناء الدائرى هو الغلاف الخارجى للقصة حيث يحاول الكاتب أن يتهرب من لقاء عادل ويتحاشاه (حتى لا تبدأ الأسئلة التى لا معنى لها) . عادل يقابل فتاته ويدخلان السينما (تقع هناك بالداخل كل أحداث القصة) . عادل يخرج وحيدا ينتظر بالخارج ، ليكتمل البناء الدائرى حين يقابل الكاتب ثانية .

أما أحداث القصة (التى تقع بداخل السينما) فقد ضفرها الكاتب بفنيه وجمال باهر من خلال ثلاثة خيوط أساسية : أولها رغبة عادل العارمة فى الفتاة وفيها يتداخل الواقع والهم والخيال فى مزج رائع . وثانيها سيناريو فيلم تجرى احداثه على الشاشة عن قصة حياة عازف العود جميل الحداد (قدمت كل مقاطع السيناريو بالخط المائل) . وثالث الخيوط استعادة كاملة لحياة عادل وعلاقاته الأسرية ، وتأثير أبيه الطاغى وعلاقته بأمرأة أخرى(ما تيلدا) ، وصداقات الحرب المهدد حيث كان يعيش مع صديقه على فى مقبره وكان يتمنى أن يتزوج بعد الحرب ، لكنه مات ، كما مات زميله غسان الذى فتكت به قنبلة . .

بناء مضطرد :

أما القصة الرابعة (المبتدأ والخبر) والتى جاء البناء الفنى

فيها مضطرادا للأمام وكأن الكاتب شاء بها أن يرد على استفسار القارىء أليس هناك من مهرب من هذا الجحيم الذى يتلظى الأشخاص فى دائرته . .

فيقدم لنا نديم زيدان الذى قرر من البداية أن ينسى حياته المحنطة ، التى حاولت أمه وجدته ومجتمعه أن يصادروه داخلها ، فانتقل بين مهنة وأخرى حتى استقر سائقا لسيارة الأستاذ مروان السيد ، وأحب سكرتيرته الجسورة ندا ، وتكلم معها عن كل شىء ، « ما عدا الحرب » « لم يقرر أن ينسى الحرب لأنه نسيها ، كأنها زحطت من رأسه واختفت ، لكن ندى استطاعت أن تجعله يتكلم عن عادل وعن الحرب التى نسيها وكانت ندى تقلقة فهى تريد أن تسافر وتدرس ، وهى ترفض أن تستمر فى المدينة (المقبرة) . فكر نديم أن يتزوجها واتفق معها على موعد فى الكافتيريا فى المساء وعاد بالخواجه وبدأ يسرع وكلما طلب منه السيد مروان لا يسرع ، يضغط على البنزين أكثر . كانت السيارة تطير . ثم توقف بعد فترة على الشاطىء . وانطلق منها السيد مروان بحقيبته السامسونيت وتبعه نديم ، ركض الرجل فركض خلفه (لماذا لا يدرى وكأن القدر يحركه ، وقف الرجل ورجاه أن لا يقتله ، وعندما اندفع ناحيته ركض الرجل ثانيه لكنه سقط وارتطم بشىء ، وخرج الدم من رأسه .

تركه نديم وترك السيارة وأخذ سيارة تاكسى للبيت وتلفن لندى التى قالت أنها ستأتى إلى المقهى (هل يرجع تصرفه الجنونى مع الخواجه ـ رغم حذفه ـ إلى قراره بالسفر مع ندى وهجر كل شىء ؟ . . ربما . .)

أنتظرها فى المقهى طويلا ، حتى فرغ المقهى من زبائنه . تلفن ثانية لها ، لا أحد يرد . دفع الحساب وانتظرها خارج المقهى . ولم يشعر بالقادمين إليه ومعهم الجرسون ، لقد ظنوه جاسوسا ، وهو الذى وضع متفجرات بالمكان فضربوه بقسوة حتى مات انه بطل تراجيدى لقد تقرر مصيره فى اللحظة التى قرر فيها أن يهرب من واقعه وأن ينساه ، لقد هرب ليعيش فوجد الموت بانتظاره . .

الهوامش :

١ - مجموعة قصص « المبتدأ والخبر » إلياس خورى مؤسسة الأبحاث العربية الطبعة الأولى ١٩٨٤ ـ بيروت

٢ - جريدة الأهالى ص ١١ حوار مع إلياس خورى ـ العدد ١٧٣ ـ السنه السابعة ٣٠ مايو ١٩٨٥ ـ القاهرة

٣ - « الذاكرة المفقودة » ص ٨٣ إلياس خورى ـ ضمن مقال بعنوان « فضاء النثر مؤسسة الأبحاث العربية ـ الطبعة الأولى ١٩٨٢ ـ بيروت .

٤ - رواية « أبواب المدينة » إلياس خورى - دار ابن رشد ـ الطبعة الأولى ١٩٨١ ـ بيروت .

٥ - تاريخ الرواية الحديثة ص ٩٩ البيريس ترجمة جورج سالم ـ منشورات عويدات الطبعة الأولى ـ ١٩٦٧ ـ بيروت .

٦ - زمن الاحتلال ص ٣٠٢ إلياس خورى مؤسسة الأبحاث العربية ـ الطبعة الاولى ١٩٨٥ .

٧ - المصدر السابق ص ٢٥١ .

٨ - الواقعية اليوم وأبداص ١١٨ بوريس بور سوف ـ منشورات وزارة الأعلام العراقية ـ سلسلة الكتب المترجمة (١٩) -١٩٧٤ .

٩ - أدباء معاصرين « مواقف (٢) جان بول سارتر ص ٤٤ وما بعدها ـ ترجمة جورج طرابيشى منشورات دار الآداب ـ بيروت .

مسرح توفيق الحكيم
المسرحيات المجهولة

كتاب : فؤاد دوارة
عرض ومناقشة : شمس الدين موسى

مرت حياة الأديب الكبير توفيق الحكيم بمراحل أدبية وفنية متباينة ، كتب خلالها عدداً كبيراً من الأعمال المسرحية بالإضافة إلى مختلف الأشكال الأدبية الأخرى . . بدأها جميعاً بمجموعة من المسرحيات أطلق عليها تمثيليات قدمتها بعض الفرق المسرحية ، التى كانت موجودة بالعشرينات ، مثل فرقة أولاد عكاشة وفرقة ترقية التمثيل ، وفرقة رمسيس .

وجدير بالذكر أن معظم تلك الأعمال الأولى ـ تاهت من المؤلف فلم يقم بنشرها فى حينها مما جعلها بعيدة عن تناول النقاد الذين اهتموا بتتبع الأعمال المسرحية الأدبية للحكيم فلم يتناولوها بالنقد أو التقييم وركزوا اهتمامهم على أعماله التالية .

ولقد جذبت تلك الأعمال ، التى أصبحت مجهولة اهتمام الناقد المسرحى فؤاد دواره فبحث عنها ونقب حتى عثر على معظمها ، وقام بتحليلها وعرضها فى دراسة متأنية شملت الظروف الاجتماعية والسياسية التى عرضت خلالها تلك المسرحيات والملابسات التى أحاطت بالحكيم أثناء كتابته لها . سواء كانت تلك المسرحيات مصرية أم مقتبسة ونشر ذلك تحت عنوان « مسرح توفيق الحكيم المسرحيات المجهولة » وجعلها ضمن سلسلة من الكتب ينوى إصدارها عن تراث توفيق الحكيم المسرحى فى اجزاء على النحو التالى :

١ - المسرحيات المجهولة .
٢ - المسرحيات السياسية .
٣ - المسرحيات الفكرية .
٤ - المسرحيات الاجتماعية .

ولقد تضمن الجزء الأول من دراسة فؤاد دوارة « تلك المحاولات التى تمثل المرحلة الأولى فى ترتيب مراحل التطور الفنى لتوفيق الحكيم ، وهى المسرحيات الستة التى كتبها بغرض العرض ـ فى سنوات العشرينات ـ عندما كان شاباً فى مقتبل العمر ! وقبل أن تظهر أعماله المسرحية التالية ، التى بدأها بأهل الكهف عام ١٩٣٣ ،

منظر من مسرحية يا طالع الشجرة



وهى المسرحية التى نالت أكبر ترحيب من النقاد باعتبار أنها تمثل نوعاً من الأدب المسرحى .

وجدير بالملاحظة أن المسرحيات الأولى ــ المجهولة ــ لم تقابل بأى نوع من الترحيب من النقاد باستثناء البعض من الذين رأوا أن أعمال الحكيم المسرحية تحمل الكثير من الآراء فى مختلف القضايا الاجتماعية التى كانت على جانب من الأهمية مثل قضية تحرر المرأة وسفورها بعد أن نزعت الحجاب وخرجت إلى الحياة سافرة مثلها مثل الأوربيات .

وما يؤكد أن تلك المسرحيات لم تلق الاستجابات الملائمة ، موقف توفيق الحكيم فيها ، ومحاولاته الدائمة لإسقاطها فلم ينشر منها بعد ذلك سوى مسرحية واحدة فى أوائل الخمسينيات ، وهى مسرحية المرأة الجديدة التى نشرت فى سلسلة كتاب اليوم فى أوائل الخمسينيات ثم توالى نشرها بعد ذلك .

ولعل فؤاد دوارة فى كتابه ــ الجزء الأول من مسرح توفيق الحكيم ــ الذى يشتمل على المسرحيات المجهولة ــ ولم يقصر جهده على تقديم وعرض تلك المسرحيات والآثار التى تركتها على الرأى العام والفنى إبان عرضها وإنما كان يحاول دراسة البذور الفنية الأولى للحكيم ، والتى حصرها فى الفترة الأولى من حياته وتبدأ منذ طفولته وحتى عام ١٩٣٣ ، الذى اعتبره فؤاد دوارة بداية مرحلة جديدة من حياة الحكيم .

ولقد اتبع فؤاد دوارة منهجاً تاريخياً تحليلياً مستعيناً بما كتبه توفيق الحكيم عن نفسه فى كتابيه « سجن العمر » و« زهرة العمر » وهما الكتابان اللذان أمدا المؤلف ــ فؤاد دوارة ــ بأكبر معلومات ساعدته على إدراك مكونات شخصية الحكيم الأولى ، وما أثر فيها لتقديم صورة كاملة عن توفيق الحكيم فى تلك المرحلة الهامة من حياته الفنية مع الوقوف أمام المؤثرات المحلية والأجنبية التى أثرت فى تكوين الحكيم ليكون ذلك الجزء « المسرحيات المجهولة » هو الأرضية الأساسية لدراسة توفيق الحكيم فى مراحل تطوره المختلفة .

والمسرحيات المجهولة ــ كما حددها المؤلف هى على الترتيب ، الضيف الثقيل أمينوسا ، العريس ، خاتم سليمان ، على بابا ، المرأة الجديدة . . قدمها المؤلف فى الكتاب وتوقف أمام كل منها وعرضها بشكل مسهب ، مع الإشارة إلى أهم الأفكار التى ضمنها الحكيم فى كل منها ، من خلال مراجعته للصحف التى صدرت فى تلك الفترة . ولم ينس فؤاد دواره أثناء ذلك عرض أهم الآراء النقدية التى نشرها النقاد حول تلك العروض . كما أخذ فؤاد دوارة على الدكتور محمد مندور أنه لم يبدأ دراسته للحكيم بتلك المسرحيات التى اعتبرها مجهولة ويقول :

« إننى أعتقد أن أى دراسة متكاملة لمسرح توفيق الحكيم يجب أن تبدأ بهذه المسرحيات القديمة فلعل فيها كثيراً من خصائص فن الحكيم الأصلية ، لأنه كتبها قبل سفره إلى فرنسا ، وتأثره القومى باتجاهات المسرح الأوربى وكبار كتابه .

وعلى هذا الأساس كان من أهم ما أخذته على دراسة الدكتور محمد مندور لمسرح الحكيم ، أنه لم يبدأ بهذه المسرحيات ولم يحاول البحث عنها ودراستها . ولذلك فقد كان من الطبيعى حين شرعت فى دراسة مسرح الحكيم أن أبدأ بهذه المسرحيات نفسها . سألت توفيق الحكيم نفسه عنها فأكد أنه لا يملك أى نسخة منها . . . . »

وعلى هذا يقوم كتاب فؤاد دوارة ــ المسرحيات المجهولة بسد أوجه النقص التى رآها المؤلف فى دراسة مسرح توفيق الحكيم بمراحله المتعددة وهى الدراسة التى لم تستكمل من قبل .

يبدأ فؤاد دوارة بعرض مسرحية « الضيف الثقيل » وهى المسرحية التى كتبها المؤلف ١٩١٨ ــ ١٩١٩ ، وقال عنها الحكيم أنها أول تمثيلية فى الحجم الكامل ، مما يؤكد أن هناك محاولات أخرى سبقتها كانت فى أحجام أصغر من مسرحية الضيف الثقيل . ومسرحية الضيف الثقيل جاءت تعبيراً عن موقف توفيق الحكيم الوطنى إبان أحداث ثورة ١٩١٩ ، وكانت ترمز إلى الاحتلال بالضيف الثقيل ، والضيف فى المسرحية يمثل رمزاً مباشراً للإنجليز والاحتلال ، ويرى الكاتب أن مسرحية الضيف الثقيل كانت بمثابة بذرة فنية صغيرة آتت ثمارها الواضحة فيما بعد فى مسرحيات توفيق الحكيم العديدة ، كما أنها تظهر أن تأثر « توفيق الحكيم » بالاتجاه الرمزى فى المسرح الأوربى كان وليد نزعة أصيلة فى نفسه لها مقدماتها السابقة على سفره إلى أوربا واحتكاكه الحميم بمسرحها وآدابها . . . . ويلى مسرحيته الضيف الثقيل المسرحية بعنوان « أمينوسا » التى شارك الحكيم فى صياغتها شعراً محمد السيد خضير ، وأفكار المسرحية مقتبسة من مسرحية « للشاعر الفرنسى « ألفريد دى موسيه » تدعى كارموزين ، حولها الحكيم إلى الجو الفرعونى بعد أن قام مع محمد السيد خضير بكتابتها ونظمها كى تؤدى كأوبرا غنائية فرعونية على المسرح .

ويستنتج « فؤاد دوارة » من اقتباس الحكيم مسرحيته أمينوسا من مسرحية كارموزين « لألفريد دى موسيه » تلك النزعة الرومانسية والعاطفية التى غلبت على معظم كتاباته الأولى : ويقول « أن رومانسية الحكيم فى تلك الفترة من حياته ــ حيث لم يبلغ الرابعة والعشرين ــ تفوقت على رومانسية موسية قياساً على خاتمة مسرحية موسيه ومسرحية أمينوسا التى كتبها الحكيم » .

ويعتمد فؤاد دوارة فى تقديمه للمسرحية الثالثة « العريس » على، آراء النقاد ، حيث لم يعثر على النص ، مما جعله يسجل فى كتابه آراء عدد من النقاد الذين هاجموا المسرحية وأخذوا على الكاتب مخالفة أحداثها للتقاليد المصرية .

وتأتى المسرحية الرابعة بعنوان « خاتم سليمان » عام ١٩٢٣ ، وهى المسرحية التى كتبها بالاشتراك مع أحد أصدقائه وهو مصطفى ممتاز الذى كان يهوى المسرح مثله . والمسرحية مقتبسة عن رواية فرنسية اسمها « غادة ناريون » تحولت إلى مسرحية غنائية بعنوان « خاتم سليمان » ويرجح فؤاد دواره أن أصل الرواية المقتبسة عنها مسرحية « خاتم سليمان » للحكيم مقتبس أيضاً عنها مسرحية شكسبير « العبرة بالخواتيم » لأن البطل فى كل من المسرحيتين يتزوج البطلة ، مكرهاً بأمر الملك ، مما يجعله ينفر منها ويهرب إلى ميدان القتال بعد أن يتحداها بأن تحصل على الخاتم الذى يحيط بأصبعه ولا يخلعه أبداً .

ثم يلى ذلك مسرحية « على بابا » لكى يكون ترتيبها الخامسة كما أوردها « فؤاد دوارة » وعلى الرغم من أنها الأخيرة من حيث تاريخ كتابتها ، فلقد كتبها الحكيم بعد أن انتهى من كتابة مسرحية « المرأة الجديدة » فى صيف ١٩٢٤ وقام الحكيم بكتابة جميع الأغانى التى شملتها مسرحية « على بابا » ، التى يسجل فؤاد دوارة بعضها . والمسرحية مقتبسة من حكاية على بابا والأربعين حرامى التى وردت فى الحكايات الشعبية واستلهما الكثير من الكتاب فى معظم أنحاء العالم . ويوضح « فؤاد دوارة » أن نص الحكيم « على بابا » جاء على غرار نص على بابا للمؤلفين الفرنسيين « فانلو وبو سناك » حيث نقل الحكيم جميع التعليمات التى كتبها المؤلفان الفرنسيان بشأن الديكورات ، حتى أنه يمكن القول أن النص الفرنسى كان أمامه فترجم تعليماته .

وتأتى المسرحية الأخيرة « المرأة الجديدية » . وهى المسرحية التى أثارت أكبر قدر من الضجة حولها ، حيث ظهرت وسط حركة سفور المرأة التى كان المجتمع يموج بها خلال العشرينيات ، مما جعل حوارالمسرحية يحمل قلق الحكيم من تلك الحركة ، وأثر السفور على فكرة الزواج عند الشباب من الجنسين ، وأثر الاختلاط السافر على الزوجية المستقرة وحياة الأسرة ، ويعتبر المؤلف أن مسرحية « المرأة الجديدة » لها أهمية خاصة بين نتاج تلك المرحلة الباكرة من حياة الحكيم الفنية .

ويسجل « فؤاد دوارة » آراء بعض النقاد فى المسرحية بعد عرضها ، لما حملته من آراء الحكيم التى كانت ضد السفور . . . . ويقول الناقد محمد على حماد . . . .

« لا يتورع المؤلف عن أن يذكر اسم قاسم أمين على لسان نجيب فى معرض السخرية ، كأنما أراد أن يقول أن قاسم أمين يريد للمرأة الحرية فى السفور لتسقط . . فهل هذا جزاء قاسم أمين من مؤلفينا وأدبائنا ، وهل هذا هوالتقدير الذى يقابلون به هذا المصلح الاجتماعى الكبير . . . »

ويلاحظ فؤاد دوارة » أن مسرحيات الحكيم فى تلك الفترة لا تكاد تتميز عن المسرحيات التى كانت شائعة فى ذلك العصر ، فلقد جمعت كل مزاياها وسوءاتها ، بحيث نجد أنه ليس من السهل تبين بعض خصائصه الفنية المتفردة .

وفى النهاية ــ فإننا نرى أن الجزء الأول من كتاب مسرح« توفيق الحكيم » بعنوان المسرحيات المجهولة يمثل أرضية هامة جداً لدراسة مختلف التطورات الفنية المختلفة فى مسرح الحكيم ؛ بالإضافة إلى أنه يمثل الأرضية الأساسية ــ أيضاً ــ للمكونات الثقافية لتوفيق الحكيم ، وما أثر فيه فى تلك الفترة من حياته الفنية المبكرة من أشخاص وظروف منذ طفولته وصباه مثل الأسطى حميدة والقصص والتى كانت ترويها الأم ، والألعاب الطفولية المختلفة التى كان يمارسها .

الأشرعة الرمادية

قصص : رجب سعد السيد
نقد وتحليل : عبد الرحمن شلش

هذه المجموعة القصصية التى تحمل عنوان (الأشرعة الرمادية) هى باكورة الإنتاج القصصى المطبوع فى كتاب للأديب رجب سعد السيد الذى ولد بالاسكندرية فى عام حرب ١٩٤٨ ، والذى تفتحت موهبته فى أعقاب نكسة ١٩٦٧ ، والمشارك مقاتلا فى حرب ١٩٧٣ .

تتنوع اهتمامات صاحب هذه المجموعة ، فهو يكتب الرواية ، ولديه عمل روائى مخطوط بعنوان : (النجاة . . النجاة) . كما يكتب المقال والدراسة العلمية وله فى هذا المجال كتب صدرت مثل : (الحرب ضد التلوث) و (البحر . . أسرار وكنوز) . بالإضافة إلى أن له مجموعة قصصية أخرى مخطوطة بعنوان (صديقى إسماعيل) ، وكتابات على شكل دراسات فى النقد الأدبى .

واضح أننا أمام كاتب له اهتمامات بكتابة القصة القصيرة ، والرواية ، والنقد ، إلى جانب البحث فى مجال من مجالات الثقافة العلمية .

وعندما نتوقف عند مجموعته القصصية التى بين أيدينا ، نجدها تضم أربع عشرة قصة ، كتب معظمها فى الفترة بين أكتوبر ١٩٧٠ وأكتوبر ١٩٧٤ ، وهى الفترة التى عاشها الكاتب مقاتلا ضمن القوات المسلحة المصرية .

وتتمحور المجموعة حول الحرب ، وتأتى غالبية قصصها تنويعات على المناخ الذى ساد قبل حرب رمضان ــ أكتوبر ١٩٧٣ حتى العبور وما بعده .

وفى هذه القراءة سنحاول أن نضع قصص المجموعة تحت مجهر النقد ، من خلال رؤية تعنى بدراستها رصدا وتحليلا وتقويما ، كى نتعرف على ما فى المجموعة من ايجابيات وسلبيات .

تأخذ غالبية القصص فى المجموعة شكل مواقف ، تعكس ما تعرض له إنساننا ، ومقاتلنا بصفة خاصة ، من ضغوط نفسية واجتماعية واقتصادية وسياسية ،فى رحلة الحياة خلال فترة السبعينات ، بكل ما شهدته من صراعات ومتغيرات .

إن الكاتب فى هذه المجموعة يختار مواقفه من أمور قد تبدو صغيرة فى حياة شخصياته ، لكنها أمور تكشف فى الوقت ذاته عن أمور كبيرة ، بل وهامة ، فى حياة هذه الشخصيات بما يتفجر داخلها من هموم وعذابات وأشواق .

وأحسب ان هذه الأمور الصغيرة - الكبيرة - الهامة ، هى مادة خام ، غنية ، تفيد الفن

بصفة عامة ، والقصة القصيرة بصفة خاصة ، لأنها مادة تشكل الخيوط التى ينسج منها العمل الإبداعى .

وكان صاحب هذه المجموعة القصصية واضعاً يده على أمور صغيرة ، إلتقطها من رحلة حياة شخصياته ، ليصنع منها خيوطا تدخل فى نسيج أعماله ، فاقتربت من شكل القصة ـ الموقف .

فى قصة (الفشل) نجد موقفا لشاب رفض حياة المطاردة مع أبيه فى الجبال ، حتى لا ينفق عمره فى عمل لا جدوى منه ، واختار أن يواصل تعليمه ، لأنه كان يرى فى العلم طريقاً نحو المستقبل . لكن هذا الشاب عاش وحيداً حزينا ، وأحس بالضياع والاخفاق ، ولم يحس بدفء الحب .

وفى (سياحة فى غابة الأشجار المتحجرة) موقف يضم عاشقين ، عاشا فى مواجهة الخوف الذى تسلل إلى حياتها فى زمن الحرب الذى يتطلب التضحية ، كما أشار المقاتل العاشق فى قوله إلى حبيبته .

وفى قصة (فانتازيا الفئران الجبلية) نواجه مقاتلا يعيش لحظة الحلم ، حيث يتخيل انه يحمل هراوة ويجرى خلف جيوش الفئران ، ثم يدخل إلى ما أسماه مرحلة (التفشير) . وإن كان هذا المقاتل يفخر بتمسكه بالانتماء إلى النوع الإنسانى .

وفى قصة (نقش على جدران كهف الخوف) موقف يجمع بين مجموعة من مقاتلينا ، وحدت بينهم أحزان الانكسار الذى عشناه فى أعقاب النكسة ، وظلوا يعملون فى صمت من أجل اليوم الموعود . وتعكس الرؤية صورة للصمود قبل يوم العبور الذى كانوا يحلمون به . يقول أحدهم : «أيها الجنين المنتظر . . طال المخاض . . احتملناه ونحتمله . . لكنك يجب أن تكتمل لتخرج إلى الحياة قويا مزدهرا واعدا» .

وفى قصة (عن إزالة السواتر) موقف للمقاتل الذى رغب فى الحصول على إجازة لمدة قصيرة ، كى يعقد قرانه على حبيبته . ثم يعود إلى موقعه ، وتصدر الأوامر بالعبور ، ويشارك فى الاقتحام محققا حلمه ، وإن أصيب ونقل للعلاج فى احدى مستشفيات العاصمة .

وفى (الرياح تملأ الأشرعة الرمادية) نجد موقفا لمقاتل ومعشوقته ، فى لحظة مواجهة العاصفة ، حيث يربطان بين الخاص والعام : «تأكدى ـ يا حبيبتى ـ من أن أحلامنا الوردية الصغيرة لن تتحقق إلا داخل الحلم الكبير» .

وفى (دعوة إلى حفل رقص جماعى فى ميدان محطة الرمل) نواجه عاشقا يعلن انتهاء عصر الحب ، بعد أن تركته حبيبته فى زماننا الردىء ، كى تقترن بآخر ، باعت نفسها له من أجل المال .

وفى قصة (عقود فل ذابلة) عاشق يبدو مضطربا فى موقف تعرضت له حبيبته حين جاءتها امرأة متسخة الثياب تبيع عقود الفل . وكان كل شىء فى هذا العاشق يرتعش فى هذه اللحظة ، مع أنه كان من قبل يشارك باطلاق الصواريخ فى الحرب .

وفى (العزف على الأوتار المرتخية) نجد موقفا لكاتب ، كان يحرص على رصد لحظات الهزيمة والفقر والمعاناة فى حياة الإنسان . وعاش صراعا بينه وبين ذاته ، وبينه وبين الآخرين .

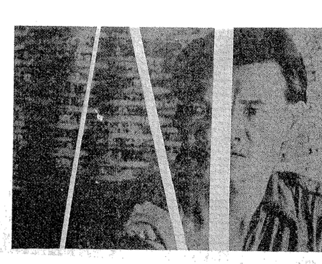
وفى (صورة من قريب لوجه حبيبتى) شاب خرج منتصراً من الحرب ، لكنه كان يعانى من الخوف ، وقال لحبيبته : «الخوف ليس وصمة عار ، بل أحيانا يمثل قيمة حضارية عظيمة» . وأضاف : «ان الحرب موت وخوف» .

وفى (بلاغ عن مقتل البهجة) موقف لزوجتين ، يعيش كل منهما فى واد ، فلا أولاد لهما ، ثم تخبر الزوجة زوجها بأنها حامل ، حتى لا يندم على زواجه بامرأة مريضة .

وفى (اختطاف) عاشقان يواجهان موقفا حرجا حين كان معا فى نزهة ، فقد اختطفتها مجموعة مكونة من أربعة أفراد أشداء ، ولكن الشاب قاومهم حتى سقط . واكتشف أحدهم أنه كان قائد أول فصيلة فتحت ثغرة فى خط بارليف ، من خلال اصابه كانت فى كتفه .

وفى قصة (فعل ايجابى) موقف للمدرس الذى سافر للعمل فى ليبيا ، لكنه تعرض للإهانة حين ضرب وعذب ، بسبب اتهامه بسرقة حافظة نقود من احدى السيدات ، فما كان منه وهو مصاب فى المستشفى إلاّ أن قدّم استقالته .

وفى (انزل) نجد موقفا لسائق (التاكسى) الذى استقل سيارته أحد السائحين طالبا منه أن يقوم بجولة فى مدينة الاسكندرية ، حيث ولد هذا السائح وعاش حتى هاجر عام ١٩٥٦ . وكان السائق جنديا شارك من قبل فى حرب أكتوبر ، ولهذا فما ان سمع من السائح أنه إسرائيلى ، حتى أوقف السيارة طالبا منه مغادرتها .



هذه هى المواقف المطروحة فى قصص مجموعة (الأشرعة الرمادية) بكل ما فيها من هموم وأفكار تؤرق كاتبها ، وتأتى الحرب ـ حرب رمضان/أكتوبر ـ فى طليعتها .

لم يلجأ الكاتب إلى المباشرة والتقريرية والتسجيلية ، مما نجده فى غالبية الأعمال التى صورت الحروب ، بل إنه قدّم عبر احدى عشرة قصة رؤى تعبيرية ، تدور حول الحرب التى عبرنا فيها من الهزيمة إلى النصر .

من هنا لم يكن فى القصص افتعال ، أو خطابة ، أو موعظة ، حيث اعتمدت قصص المجموعة على عنصر الصدق الفنى الذى تحقق فيها على صعيدى الشكل والمضمون .

واستطاع الكاتب أن يمزج بين ما يدور على جبهة القتال وبين ما يجرى فى الحياة المدنية لشخصيات قصصه ، كما استطاع أن يربط بين الخاص والعام فى حياة هذه الشخصيات .

وبدت الشخصيات فى قصصه بضعفها وقوتها ، فكانت كما هى فى الحياة ، ولم تكن نمطية ، بل جاءت شخصيات حية : تحب وتكره ، تفرح وتحزن ، تعمل وتحلم .

وإذا كانت هذه الشخصيات نماذج سلبية أكثر منها نماذج إيجابية ، إلا أنها نماذج مستلهمة من الواقع ، ونراها فى معظم القصص لا تكف عن التحدى والمجابهة والرفض .

ولم تكن غالبية الشخصيات فى القصص رافضة من أجل الرفض ، بل أنه رفض من أجل التغيير نحو الأفضل والأجمل . فالكاتب يحلم بإنسان أكمل ، وهذه رؤية مطالب بها كل كاتب حقيقى فى زماننا .

ولا تقوم قصص المجموعة على الحكاية ، أو الوصف ، أو

السرد ، أو الشخصية ذات البعد الواحد ، مما نجده فى كثير من القصص ذات الشكل التقليدى المتعارف عليه للقصة ــ الحكاية . . بل تقوم معظم قصصها على طرح أمور صغيرة أو حالات نفسية لشخصيات إنسانية المظهر والجوهر ، فتكشف عما يصطرع فى أعماقها من هموم وتطلعات . والكاتب هنا استخدم تيار الوعى استخداما فنيا جيداً ، فرسم الشخصية من الداخل معبرا عن رغباتها وأهوائها وآمالها ، وبدت بقوتها وضعفها ، ولم تكن شخصية أحادية البعد ، لأنها ظهرت مصورة من أكثر من بُعد ، فجاءت شخصيات أقرب إلى الشخصية المركبة . كما أسهم تكنيك العودة إلى الماضى فى ربط حاضر الشخصية بماضيها ، فمعظم الشخصيات فى القصص لا تنفصل عن الماضى وهى تعيش فى الحاضر . وإن استخدم الكاتب الفعل المضارع بكثرة ، وهو يضفى على القصص حيوية اللحظة الآنية التى كان الحدث يبدأ بها ، دون إغفال للماضى الذى لم تختف صورته فى كثير من هذه القصص .

ولئن صور الكاتب مسرح المعارك بكل ما فيه من تغيرات منذ حرب الاستنزاف والصمود حتى العبور العظيم ، فإن الكاتب فى غالبية قصصه كان حريصا على التعبير عن الوجه الآخر للحرب ، ونقصد به الوجه غير العسكرى أو الوجه المدنى لها ، حيث ركزت هذه القصص على حياة مقاتلنا ، من خلال لحظات أو مواقف عاشها بعيدا عن الجبهة . ولهذا اقتحمت القصص حياة هذا المقاتل ، لتكشف لنا عن همومه وفكره وسلوكه .

ولم يكن غريبا ، والحال هذه ، أن نجد إلى جوار ملامح الحياة فى جبهة القتال ، معالم تحدد إطار الحياة المدنية لهذا المقاتل الذى بدا فى كل القصص منتميا إلى مدينة الاسكندرية ، حيث برزت معالمها لترسم صورة للعنصر المكانى فى القصص ، مثل : البحر ، والكورنيش ، والميناء الشرقية ، وقلعة قايتباى ، ومسجد المرسى أبى العباس ، ومحطة الرمل ، والمنشية ، وغير ذلك من المعالم .

ويبدو واضحا ميل الكاتب إلى استخدام ضمير المتكلم فى كثير من قصصه ، كما جاء حواره معبرا عن الشخصيات فيها .

وتمكن الكاتب من أن يحقق شاعرية التعبير فى معظم الرؤى المطروحة ، إذ بدا أسلوبه معتمدا على ما فى الشعر من حرارة وشفافية . ونسوق بعض النماذج على سبيل المثال ، لا الحصر .

جاء على لسان المقاتل المصرى وهو يخاطب الغول فى قصة (نقش على جدران كهف الخوف) ما يلى : «قادم إليك أيها الغول . أعرف الأرض تحت قدمى . حين أقف ببابك سأزعق فيك أن تخرج لى ، فترد على كلماتى الأصداء . أعرف أنك موجود وأنك تتخبط . أعرف أيضاً أن جزءا من تكوينك لا يزال ينظر من عينى ويقبع فى رأسى لكى أملك دوائى . مرحى أسياخ النار . مرى فى عينى . جوسى فى أقبية المخ . اقتلعى أشجار الدم النجسة تنزف معها كل خلايا الغربة فى الوطن ــ الأحزان ــ النكسة» ص ٤٦ .

وجاء على لسان العاشق المقاتل وهو يخاطب معشوقته فى قصة (صورة من قريب لوجه حبيبتى) ما يأتى من تعبير شعرى : «يا وجهها الطيب اقترب فأنى حزين ، ولا أسعد إلا بك . يا وجهها الطيب أقدم فإنى مرهق واهن ولا يشتد عودى إلا حين أرتوى من ينابيعك . اقترب واعطنى الأمان ، واعجب عنى شبح جدران البيوت الذائبة فى مياه أمطار شتائنا القاسى . اقترب ولا تدعنى أصدق أن السكن فى مخابىء الحرب صار حلما بعيد المنال . اقترب واحمنى من كل الأصوات التى تصرخ فىّ بالادانة ، فإنى مرهق . . مرهق . . لم أعد أطيق» ص ١٢١ .

ومثل هذا التعبير كثير فى غالبية القصص ، مما جعل أسلوبها يكتسى بشاعرية اخاذة ، وهى من أبرز السمات الأسلوبية لدى صاحب هذه المجموعة القصصية .

لكن هناك بعض الصور التعبيرية التى تبدو غامضة فى أسلوب الكاتب ، حيث نراه أحيانا يلجأ إلى التعبير الغريب الذى لا يناسب مقتضى الحال فى الموقف ، ومثال ذلك قوله ص ٧٤ : «يغتال انتشارها السرطانى أمان الحب» ولم يكن هناك داع أو ضرورة لتعبير (السرطانى) . وكذلك قوله ص ٧٥ : «يغزو الجذام جدران كهوفى الدفاعية» وبدا تعبير (الجزام) فى غير محله .

ولم تخل المجموعة من الأخطاء اللغوية مثل استخدام (تنفذ) للتعبير عن الانتهاء ، والصحيح : تنفد . كما جاء تعبير : أن (تمحى) ملامحك ، والصحيح : تمحو . وجاء تعبير : دعنا (نسير) قليلاً ، والصحيح : نسِرْ . وغير صحيح القول : النسوة (التى) تهدمت بيوتهن ، والصحيح : اللاتى .

وكان الكاتب موفقا فى اعتماده على النهاية المفتوحة فى غالبية القصص ، وهى نهاية تناسب القصة القصيرة ، لأن هذا النوع من النهاية غير الحاسمة يسهم فى شحن القارىء بالتفكير فى الموقف ويدعوه إلى التساؤل والتأمل . وإن كان الكاتب اعتمد على النهاية الحاسمة فى قصتين هما : (فعل ايجابى) و (انزل) ، وكان من الأفضل فنيا أن تأتى فى هاتين القصتين مفتوحة ، كى تتفق مع طبيعة الموقف المطروح فيها بكل ما فيه من دلالات وتساؤلات .

ولم تخل المجموعة من الرمز الشفاف الذى لا يستغلق على الفهم ، فالحبيبة فى كثير من القصص ترمز إلى الأرض ــ الوطن ــ مصر . والغول يرمز إلى العدو . والجنين يرمز إلى الانتصار الذى تحقق فى حرب أكتوبر .

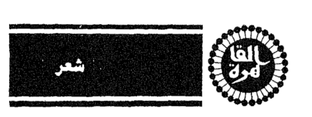
ولو اقتصرت المجموعة على قصص الحرب ، ورفعت القصص الأخرى التى ليس لها علاقة بهذه الحرب ، وهى قصص : (الفشل) و (بلاغ عن مقتل البهجة) و (فعل ايجابى) فإن ذلك كان يؤدى إلى تقديم باقة من القصص ، تدور كلها حول موضوع واحد ، من خلال رؤى متعددة ، تختلف من رؤية لأخرى حسب زاوية الرصد وفنية التناول .

كما أن المجموعة لو سميت باسم إحدى قصصها كاملا ، وهو (الرياح تملأ الأشرعة الرمادية) لجاء هذا أفضل من العنوان الذى اختصر وصدرت به ، لأن العنوان الذى اختاره الكاتب كان أكثر تعبيرا وإيحاء بمضامين قصصه من العنوان المختصر الذى اختير بمعرفة الإدارة المشرفة على السلسلة التى تصدر عن المركز القومى للفنون والآداب بالقاهرة .

ومهما يكن الأمر ، فهذه المجموعة القصصية تسجل اقترابا من مناخ حرب رمضان ــ أكتوبر بكل ما شهدناه من ضغوط وظروف وتحولات ، انعكست على حياة إنساننا ، ومقاتلنا الذى خاض أشرف معارك نضالنا ، حتلا عبر محققا النصر على عدونا فى ملحمة العبور .

وإذا كانت معظم الأعمال الأدبية التى استهلت هذه الحرب لم ترتفع إلى مستوى هذا الحدث معالجة وإبداعا ، إلا أن غالبية قصص هذه المجموعة عبّرت عن المناخ الذى عاش فى ظله مقاتلنا سواء فى الفترة التى سبقت هذه الحرب ، أو فى أثنائها ، أو فى أعقابها .

وبدا الكاتب فى قصصه صاحب قضية ، مدافعا عنها ، ومؤمنا بالنضال فى سبيلها من أجل انتصار الحق الذى تحقق على أيدى أبطال العبور والاقتحام . وكان كاتبنا واحدا من حملة السلاح والقلم ، الذين عاشوا تجربة الحرب ، ولهذا عبر عنها تعبيرا صادقا وأمينا ◆





أمير تاج السر

١ - انحناءة :

جاهَرَتْ بالغيابِ ... ،
تحرّك نبضُ الوقوفِ على جبهتى
واغتسلتُ بماء الشرودِ ..
وحلمِ التراقصِ بين السحاب الممهّدِ
باللغةِ المستريحةْ .
وكان ولوجاً فصار ولوجاً
وصار يدسُ العمامةَ فى ملحقاتِ الشذى
ويدس المسافةَ فى حاجبِ الإختلاطِ .. ،
فيأخذه الجدولُ / الانسياب
ويبكى .
وكان خروجاً .. فصار خروجاً
وصار يداعب شمسية الريحِ ..
يشهدُ أن التى حلبتْ مقلتيها
وراودت الانطلاقَ إلى دفة العمرِ
كانت هى اللمسات الأخيرةْ .

٢ - انحناءة :

يجئْ كقاصمةِ الظّهر والعربات السريعةْ .
يجئْ من الزحف نحو الرموشِ الحبيسةِ .. ،
قلبٌ يدق بعاصمة الصبحِ .. ،
قلبٌ يدق بعاصمة الظهرِ .. ،
قلب يهاجر بين الترهلِ
يصنع لافتةً للمرور ...
وشاحنةً لعبور التواجدِ ..
يكتب ان التى سكنت رئةً ثالثةْ .
والتى سكنت لغةً ثالثةْ .
والتى وقفت فى اتكاء الضلوعِ
على لونها
ستجئُ / النعاسْ .

٣ - انحناءة :

يكتب الآن تياره فى زحام الخروجِ ..
يمد المساء إلى سعةِ الانتشارِ
فيحتك بالقاطراتِ ويمشى
ويحتك بالقاطراتِ ويمشى
ويحتك باللونِ والمنتهى ◆



فن تشكيلى





مدخل إلى تاريخ وجماليات الفن المصرى القديم

مختار السويفى

لو وضعنا أى عمل من أعمال الفن المصرى القديم ، بين مئات أو آلاف الأعمال الفنية التى أنتجتها فنون الإنسان فى العالم القديم أو فى العصور الوسطى أو فى العصر الحديث ، فإننا نستطيع أن نفرز الفن المصرى القديم بلمحة عين واحدة .

هو فن يتميز بخصائص ذاتية لا تخفى على عين أى إنسان قادر على تذوق الفنون أياً كان مستوى تذوقه . وهذه الخصائص هى التى جعلته فناً فريداً متفرداً بذاته بين سائر الفنون فى كل زمان من أزمنة التاريخ الإنسانى ، وفى كل مكان عاشت فيه الجماعات الانسانية على الأرض .

وبالإضافة إلى تنوّع وتعدُّد موضوعات وأساليب الفن المصرى القديم فى مختلف أشكاله وفروعه ، فلم يماثله أى فن آخر أو أية حركة فنية أخرى فى أى مكان فى العالم ، فى شدة تمسكه بالحرص على التقاليد والقواعد والأساليب الفنية التى كانت تتوارثها الأجيال المصرية القديمة جيلاً بعد جيل ، على مدى ثلاثة آلاف سنة متصلة .

ويكاد يبدو للمرء أن هناك قانوناً مقدساً واحداً لا يمكن الفكاك منه ، كان يحكم الفنون المصرية القديمة كلها على مدى كل تلك القرون ، وأن هذه الفنون المصرية الخالصة كانت تُسقى من نبع واحد ، أو يلهمها وحى خالد مشترك ، حتى لتبدو فى النهاية كما لو كانت من إبداع فنان عبقرى واحد استغرق عمره آلاف السنين ، وليست من إبداع عشرات الآلاف من الفنانين ، ظلوا يُبْدِعون ويُبدِّعون فى تلك الفنون على مدى قرون وأحقاب التاريخ القديم كله .

● الفن المصرى قبل التاريخ .

منذ عدة آلاف من السنين قبل الميلاد ، وقبل أن يبزغ للتاريخ فجر تتبين فيه الأمور بوضوح ، عاش سكان وادى النيل الأدنى على التلال والوديان العالية التى تحيط بالنيل فى هذا الجزء من مجراه ، وكانت حياتهم تقوم أساساً على التجول وصيد الحيوان .

ثم جاء حين من الدهر استطاعت فيه تلك الجماعات من السكان أن تجد الوسائل المضمونة للحياة المستقرة على ضفاف النيل ، فأنشأوا القرى ، ومارسوا الزراعة كحرفة أساسية .

ومن حسن الحظ ، أن وصلت إلينا آثار عديدة من الأعمال والانتاجات الفنية لكل مجتمع من هذين المجتمعين [مجتمع الصيد ومجتمع الزراعة] . وتبين لنا تلك الآثار بوضوح مدى الاتفاق والاختلاف فى خصائص كل فن عن خصائص الفن الآخر .

مجتمع الصيد مثلا ، كان همه الأكبر هو الحيوانات التى يطاردها للإيقاع بها واصطيادها . لذلك فقد كانت رسوم الحيوان هى الغالبة فى تلك الآثار الفنية التى تركها هذا المجتمع البالغ القدم . فى البداية كانت أغلب رسوم الحيوان تصوره فى حالة « سكون » باعتبارها الوسيلة الأسهل فى التعبير الفنى . ثم تطور الأمر بعد ذلك ، وسجلت رسوم عديدة تصور الحيوان فى حالة « حركة » وهى طريقة تدل على تطور الأسلوب والتكنيك . خصوصاً من ناحية قدرة هؤلاء الفنانين الأوائل على رسم وتصوير « الموضوعات » من ناحية البروفيل PROFILE ومن ناحية الواجهة الأمامية FRONTAL .

● فن المجتمع الزراعى .

وعندما استقرت الحياة على ضفاف النيل ، وانشئت القرى والمدن فى مناطق مختلفة على طول مجرى النهر من الجندل الأول حتى أحراش الدلتا ، بدأت إرهاصات جديدة لفن مختلف ، قدِّر لبذرته أن تنبت وتزدهر وتزداد رسوخاً وثباتاً ، وتظل قائمة ومستمرة على الإزهار والإثمار لآلاف تالية من السنين .

كانت البدايات الفنية زمنئذ ساذجة وبسيطة بطبيعة الحال ، ظهرت فى شكل خطوط حفرت حفراً هيناً على سطوح القدور والأوانى الفخارية بعد أن أصبحت صناعة الفخار ضرورة من ضرورات الحياة . وقد تنوعت أشكال تلك الخطوط ، بين خطوط متصلة محزوزة أو خطوط منقوطة [أى تتكون من نقط متوالية] محفورة مستقيمة أو متموجة ، تتعامد على بعضها أحياناً ، أو تتوازى مع بعضها أحياناً أخرى ، أو تأخذ شكل المثلثات والمربعات والمستطيلات . وحتى يميز الفنان هذه الخطوط عن السطح الفخارى المحفورة عليه ، كان يملأ حزوز وعمق تلك الخطوط

بمادة بيضاء تظهر جلية وبوضوح على السطح الفخارى الذى قد يأخذ اللون الأسمر أو الأحمر .

وفى مرحلة تالية ، بدأت هذه الخطوط الزخرفية تلين وتزداد مرونة . ويبدأ ظهور أشكال تمثل الأوراق والغصون النباتية ، وأشكال النجوم السماوية ، وأشكال زخرفية أخرى أكثر تعقيداً تحاكى ضفائر السلال المتداخلة .

وهكذا انطلقت يد الفنان وراء انطلاق خياله وقدراته على التفنن والابتكار ، فظهرت الزخارف التى تعتمد على أشكال حية كالانسان وأنواع أخرى من الحيوان كالتماسيح والوعول والفيلة والزراف وأفراس النهر والأسماك والكلاب المستخدمة فى عمليات الصيد . كما كثر ظهور القوارب والسفن النيلية والبحرية بشكل ملحوظ ، إلى آخر تلك الأشكال الفنية المسجلة على ما عثر عليه من آثار يرجع تاريخها إلى عصر ما قبل الأسرات [فى الألف الخامسة قبل الميلاد] . وأشهرها آثار « حضارة دير تاسا » التى تقع بشرق النيل بمحافظة أسيوط ، وآثار « حضارة البدارى » التى تقع جنوب دير تاسا وأمام مدينة أبوتيج ، وآثار « حضارة نقادة الأولى والثانية » التى تقع بمحافظة قنا ، وهى حضارة كانت أكثر تقدماً من حضارتى دير تاسا والبدارى ، وترجع أيضا إلى عصر ما قبل الأسرات [وهو ما اصطلح على تسميته بعصر ما قبل التاريخ] .

● فنانو العصر العتيق .

وقد اصطلح علماء الإيجيبتولوجى على تسمية عصر الأسرتين الأولى والثانية باسم « العصر العتيق » أو « العصر الباكر » أو « العصر المبكر » [٣٠٠٠ - ٢٦٣٥ ق . م] وذلك تمييزاً له عن عصر الدولة القديمة الذى يبدأ ببداية الأسرة الثالثة وينتهى بنهاية الأسرة السادسة .

وفى العصر العتيق هذا ، بدأ حكم الأسرات الملكية بعد أن تم توحيد الوجهين القبلى والبحرى ، وأنشئت أول دولة وحكومة مركزية فى تاريخ الانسان . وفى هذا العصر حدثت نهضة مفاجئة شملت فنون الكتابة والرسم والتصوير والنحت والعمارة ، كما ظهرت حضارة راقية تتسم بحسن ودقة التنظيم ، وتتمتع بأعظم قدر من مظاهر الرخاء الذى كان متاحاً لانسان العالم القديم .



وقد اختلف المؤرخون فى تفسير هذه الطفرة الهائلة التى طفرها الفن المصرى القديم فى العصر العتيق . ولكنهم أجمعوا على أن هذا الفن قد بدأ يكتسب خصائصه ويتحصن بقواعده وقوانينه فى ذلك العصر . وبدأت تلك الخصائص والقوانين تسود جميع الانتاجات الفنية من أعمال الرسم والتصوير والتصميم الزخرفى والنحت الغائر والبارز ونحت التماثيل وفن العمارة الذى أخذ يتقدم بسرعة هائلة حتى بلغ فى بداية عصر الدولة القديمة ، أولى درجات القمة ، متمثلة فى هرم زوسر المدرج بسقارة والمجموعة الهرمية العظيمة التى كانت تحيط به . ثم تربَّع بعد ذلك على أعلى قمة بلغتها العمارة ، مجسمة فى الهرم الأكبر ، وهو البناء الشامخ الذى ظل ينطح السحاب وحده على مدى نحو سبعة وأربعين قرناً من الزمان ، وحتى شيدت أول ناطحة سحاب فى أمريكا فى العقد الثانى من القرن العشرين .

● الفن المصرى فى الدولة القديمة .

وفى عصر الدولة القديمة [٢٦٣٥ ـ ٢١٥٥ ق . م] صاغت مصر وعاشت عصرها الذهبى ، فقد بلغت الدولة أعلى مراحل القوة فى شكل حكم مركزى شامل ، كما بلغ الشعب أعلى مرحلة فى الإحساس بالأمن والاستقرار ، والاحساس بأن جميع الفئات عبارة عن جزء لا يتجزأ من النظام الذى تتحكم فيه مؤسسة الحكم وعلى رأسها الملك ، الذى يرأس أيضا المؤسسة الدينية التى سيطرت على كل المناحى الدينية والعقائدية والفكرية والثقافية والفنية والأدبية فى جميع أقاليم الدولة .

وكان من الطبيعى إذن أن يحتاج النظام إلى تأهيل العديد من الفئات والأفراد الذين ينفذون أوامره ويحققون أغراضه . ولهذا فقد أطلقت الحرية بأوسع معانيها أمام أصحاب الكفاءات الفنية من رسامين ومصورين ونحاتين للنحت البارز والغائر ونحّاتى التماثيل والمهندسين المعماريين . كما تهيأ المناخ الثقافى لظهور نهضة فلسفية وأدبية لم يشهدها من قبل أى مجتمع من المجتمعات الانسانية فى العالم القديم كله . .

وفى عصر الدولة القديمة رسخت التقاليد الأسلوبية ، وقُننت القوانين والقواعد التى تحكمت فى الفن المصرى القديم بجميع انتاجاته على مدى ثلاثة آلاف سنة وأكثر وقد ارتبطت هذه التقاليد والقوانين والقواعد بمفهوم « الكون » لدى قدماء المصريين . ولذلك فقد ظلت على ثبات مقدس لا يمكن الخروج عنه . بحال ، لأن أى خروج على هذا « النظام » الذى يحكم الفن ، كان معناه خروجاً على نظام الكون وتدميره .

من هذه القوانين الملزمة مثلا ، تحديد أجزاء الجسم البشرى التى ترسم أو تصور أو تنقش من زاوية « البروفيل » والأجزاء الأخرى التى تسجل من « الواجهة الأمامية » . وأن تصور المرأة مضمومة أو متجاورة الساقين تعبيراً عن الخفر والحياء والاحتشام ، وهى صفات أصبحت جزءاً لا يتجزأ من التعبير العام عن جمال المرأة .

بالاضافة إلى الابراز المستمر والدائم لحركة يدى المرأة : حين تضع إحدى يديها على صدرها فى أنوثة معبرة ، وقورة ومثيرة فى الوقت نفسه ، أو تمسك باحدى يديها ذراع زوجها أو تضعها على كتفه أو تلفها حول خصره ، دلالة على المجتمع الحضارى المتمسك بالحياة الأسرية المستقيمة القائمة على أساس من قوة العلاقات وجو الطمأنينة والأمان الذى كان يسود الحياة الاجتماعية لمختلف طبقات الناس .

كذلك فقد رسخ القانون الذى ألزم بتصوير الرجُل وهو يقدم إحدى ساقيه على الساق الأخرى ، تعبيراً عن قدر الرجُل الخالد فى التزامه بالسعى وراء الرزق بالهمة الواجبة والإقدام الحثيث على أداء عمله وتخصصه فى الحياة أياً كان هذا التخصص .

ومن هذه القوانين أيضا ما التزم به الفنانون المصريون القدماء من قواعد ملزمة عند قيامهم بالتعبير الفنى عن صورة الملك أو الفرعون ، حيث كان لابد أن يبدو أكبر حجما من كل الآخرين الموجودين معه فى الصورة ، حتى ولو كانت من بينهم الملكة نفسها . ولابد أيضا أن تكون صورة الملك [أو الملكة أو أى شخص رئيسى فى أى منظر مستقل] صورة ذاتية شخصية ، تنطبق ملامحها تماماً على ملامح صاحبها حتى تستطيع الروح أن تتعرف عليها فى العالم الآخر . ولابد كذلك أن تظهر صورة الفرعون على وجه الخصوص وهى خالية تماماً من أية عيوب خَلْقيَّة أو دنيوية ، ويفيض منها التعبير عن الوقار والرسوخ والاستقرار والعظمة والقوة .

ومن القوانين التى رسخت تماماً فى عالم التعبير الفنى فى عصر الدولة القديمة ، تصوير الأطفال من الذكور والاناث وهم عرايا الأجساد ، ويضعون أصابعهم « السبّابة » على أفواههم كرمز للتعبير عن حاجة هؤلاء الأطفال إلى من يرعاهم ويعولهم لحداثة أعمارهم . وكذلك الحرص على تصوير الولد بجديلة سميكة من الشعر تنسدل على خده . ويرجع تصوير الأطفال على تلك الهيئة إلى العصر العتيق . ولذلك فقد التزم بها فنانو الدولة القديمة باعتبارها من تقاليد الآباء والأجداد ، والالتزام بالقواعد والقوانين الموروثة عنهم .

ونشير هنا إلى أن كل تلك القوانين التى كادت متحكمة فى الفن المصرى القديم كله ، كانت نبعاً رائقاً وفيضاً جارفاً من الفكر المصرى الخالص ، وكانت تجميعا عبقرياً لكل التجارب التى اجترأ عليها الفنانون المصريون الأوائل فى العصر العتيق وعصر ما قبل التاريخ . تلك التجارب التى ابتكرها الفنانون المحليون فى كل القرى والمدن والمناطق والأقاليم المصرية شمالاً وجنوباً وشرقاً وغرباً .

وتجلت عبقرية هذا العمل فى إعادة صياغة كل تلك التجارب السابقة ، مع التجارب والابتكارات الفنية الجديدة التى ظهرت فى عصر الدولة القديمة ، فى بوتقة واحدة ، وكانت النتيجة سبيكة متماسكة صلبة فى شكل مجموعة محددة من التقاليد والقوانين والقواعد التى لا يمكن مخالفتها أو الاجتراء على الخروج عليها أو عدم الالتزام بتطبيقها التطبيق الصحيح والسليم . وقد استمر الالتزام بروح هذه القوانين على مدى التاريخ المصرى القديم كله . وهذا فى نظرى يمثل عبقرية الفن المصرى القديم التى تميز بها عن فنون العالم أجمع من قديم الزمان وحتى الآن .

● حرية الفنانين وابداعاتهم الخلاقة .

ولكن بالرغم من هذه القيود الصارمة التى كانت تتقمص الفنانين المصريين - فى عصر الدولة القديمة - عند قيامهم بوضع وتحديد الخطوط الأساسية لأعمالهم الفنية ، فقد أطلقت الحرية التامة لجميع الفنانين فى كيفية التعبير الموضوعى عما يطلب منهم تنفيذه بأوامر من الدولة أو المعبد ، وعما فى مُكْناتهم أو قدراتهم على التخيل والتصور .

ولهذا السبب امتلأت بعض الآثار التى يرجع تاريخها إلى عصر الدولة القديمة من مقابر ومصاطب ومعابد بمناظر تعبيرية مبهرة تتميز بالواقعية الشديدة فى تمثيل كافة مظاهر ووقائع الحياة اليومية من زراعة وصناعة ورعى ، وصيد فى الفيافى والبرارى الصحراوية وفى أحراش النيل والدلتا . كما تنوع التعبير عن مناظر الوقائع والأحداث العسكرية ومناظر المراسم والطقوس الدينية والاحتفالات الشعبية من لهو منظم واستمتاع بفنون الرقص والغناء والموسيقى .

وبالاضافة الى هذا القدر الكبير من الحرية التامة التى كانت متاحة لجميع الفنانين فى كيفية التعبير الموضوعى ، أتيحت لهم حرية أكبر فى التعبير عن الملامح العامة للناس العاديين الذين كانوا يظهرون بمناظر التصوير أو النحت الغائر والبارز ، أو الذين كانت تنحت لهم التماثيل الخشبية أو الحجرية فى عصر الدولة القديمة . فعلى العكس تماماً من التزام الفنانين بالتعبير عن صورة الملك فى تكوين نموذجى مثالى مبرأ ومجرد من كافة العيوب الجسمانية أو

الخَلْقية ، تحرر الفنانون من كل قيد عند التعبير عن صور هؤلاء الناس العاديين ، فصوروهم بكل صفاتهم الخَلْقية حتى وإن كانت تبدو فى الواقع فى شكل عيوب جسمانية مثل : إحدوداب الظهر أو تضخم الرأس أو ترهل البطن أو بروز عظام الصدر أو قصر القامة أو أى عَوَار فى ملامح الوجه .

ولم يتقيد الفنانون أيضا بالقواعد التى كانت تحكم التعبير عن صورة الملك أو الملكة أو الأمراء والرؤساء فى وضع الوقوف أو وضع الجلوس . وانطلقوا يعبرون عن الناس العاديين من أبناء الشعب من زراع وصناع وحرفيين ورعاة وتباع وخدم ، بخطوط كاملة الحرية ، تعبر عن مهارات وقدرات الفنانين فى تصوير « حركة » هؤلاء الناس أثناء أدائهم لأعمالهم وتخصصاتهم المختلفة ، بل وأثناء جلساتهم المتراخية أو جلوس بعضهم وهم يضعون ساقاً على ساق .

كذلك فقد كان الفنانون أحراراً فى التعبير عن رسوم وصور وتماثيل الحيوانات والطيور والأسماك بكافة أشكالها . ولم يتقيدوا فى هذا المجال إلا بابراز الملامح والخصائص الذاتية لكل كائن من تلك المخلوقات .

وفى أواخر عصر الأسرة السادسة ، مالت شمس الدولة القديمة إلى المغيب ، وتقسمت الدولة إلى أقاليم واقطاعيات ، وسقطت هيبة الحكم ، وعمت الفوضى والاضطراب فى حياة الناس كلهم بمختلف طبقاتهم ومكاناتهم الاجتماعية . وظل الحال على هذا المنوال الغريب فترة طويلة ، حتى استطاع ملوك الأسرة الحادية عشرة إعادة « الوحدة » الى المصريين جميعا ، وبدأوا « عصر الدولة الوسطى » [٢١٣٤ - ١٦٥٠ ق . م] وهو عصر حقق الرخاء والرفاهية للدولة وشعبها ، وأقام العدل على أساس متين من المنطق والحكمة والمثل العليا والأخلاق الفاضلة .

وفى عصر الدولة الوسطى ، حافظ الفن المصرى على الأنماط والقوانين والتقاليد الموروثة عن الدولة القديمة ، ولكن بعد أن أَحَلَّ فيها نبضاً جديداً ، هو فى حقيقة الأمر يمثل التطور فى قدرة الفنانين على التجديد والابتكار بعد إطلاق مهاراتهم الفنية وما اكتسبوه من خبرات الأسلاف .

لقد أصبحت الخطوط الأساسية العامة لمختلف الأعمال الفنية على قدر كبير من المرونة والحيوية . وازدادت قدرات الفنانين على استثمار مواهبهم الراقية الخصبة فى التعبير عن صور ومناظر أكثر لطفاً ورشاقة ، وعن تكوينات زخرفية مبتكرة ورقيقة وتنم عن احساس مرهف بجماليات الزخرفة .

وعلى جدران العديد من مقابر بنى حسن - وهى من الشواهد القاطعة على رقى مستوى الفن المصرى القديم فى عصر الدولة الوسطى - سجل الفنانون مناظر الحياة اليومية وصيد الحيوانات البرية فى الصحارى والأحراش وصيد الطيور بالشباك وبكافة الوسائل الأخرى ، ومناظر الحفلات الخاصة والاحتفالات الشعبية ، ومناظر التمرينات والتدريبات الرياضية . وهذه المناظر فى حد ذاتها سمة يتميز بها فن التصوير فى عصر الدولة الوسطى ، وعلى وجه الخصوص تصوير كافة الحركات التى يقوم بها لاعبو ولاعبات الكرة ، وتسجيل كافة القواعد التى كانت تحكم الألعاب الرياضية تسجيلا علمياً وفنياً فى الوقت نفسه . وعلى سبيل المثال تلك الصور الرائعة لتسجيل نحو أربعة آلاف حركة من حركات رياضة المصارعة .

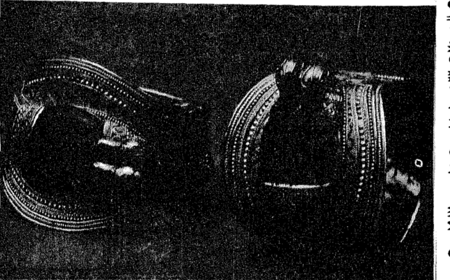
وحرص فنانو الدولة الوسطى أيضا على تصوير وتسجيل كافة التدريبات العسكرية المبنية على أسس علمية للتدريب الحربى على عمليات الهجوم والدفاع ، سواء فى الاشتباك المباشر مع العدو وجهاً لوجه ، أو لبيان سبل الهجوم والدفاع بالنسبة للأبراج والقلاع والتحصينات العسكرية .

● النحت المتغزل فى جسم المرأة .

وقد بلغ « فن النحت » فى عصر الدولة الوسطى مرحلة عالية من النضج والحس الفنى الرفيع . بل لقد ظهرت مدرستان فنيتان تختلفان عن بعضهما تماماً فى فلسفة النحت وأسلوبه ورؤ يته الفنية .

المدرسة الأولى كانت تتمركز جنوباً فى « طيبة » . ومن سماتها الحرص على التعبير بواقعية مباشرة مع إبراز كل ملامح القوة والخشونة والصرامة . أما المدرسة الثانية فكانت المدرسة المثالية السائدة فى « منف » عاصمة الدولة القديمة . وكانت تتميز برقة التعبير النابع من الاحساس بعراقة الثقافة وشدة الثقة بالنفس ، والاحساس بهدوء وأمان الحياة وخصبها ورخائها ، وتَلَمُّس منابع الجمال .

ومن أروع أعمال النحت التى خلفها لنا فنانو عصر الدولة الوسطى ، تلك التماثيل الفذة التى تمثل جسم المرأة المصرية ، سواء أكانت من الأميرات أم من الخدم والوصيفات وسيدات الأسر وحاملات القرابين ، فقد حرص النحاتون على إبراز الجسم الأنثوى فى أبهى مكوناته وأجزائه وعناصره ، طبقا للمعايير والمقاييس المثالية لجمال المرأة التى كانت سائدة فى ذلك العصر ، فالوجه جميل هادىء يعبر عن ذكاء فطرى أخاذ ، والصدر ممتلىء بثديين نافرين ، والخصر نحيل مثير يعلو استدارة البطن من الأمام واستدارة الردفين مع إبراز ليونة الفخذين واستقامة الساقين من الخلف . مع الحرص التام على توضيح



سوار رمسيس الثاني

جماليات مفاتن الجسم الأنثوى سواء فى حالتى الوقوف والجلوس . وأجمل الأمثلة على ذلك ، التمثال المثير الرائع لـ «إيرت نب إس » [ومعنى اسمها : محبوبة سيدها] الذى يرجع تاريخه إلى عصر الأسرة الثانية عشرة ، والمعروض حالياً بمتحف ليدن ، فهو نموذج فذ فريد لدراسة فنية للمقاييس الجمالية لجسم المرأة .

وفى عصر الدولة الوسطى أيضاً ، انتشر فن نحت وتشكيل التماثيل الصغيرة التى كانت تصنع من الخشب أو الجص أو من مواد أخرى قليلة التكاليف ، كما انتشر فن صنع نماذج صغيرة للبيوت والصوامع والأفران والمعاصر ومصانع النسيج وقوارب الصيد والسفن النيلية والبحرية من ذوات المجاديف وذوات الأشرعة وسفن النزهة ، ونماذج لطوابير الجنود ونظمهم العسكرية ، بل وشملت بعض هذه النماذج الصغيرة تجسيداً لموقف حياتى لأحد كبار القوم وهو جالس أمام داره ليستعرض مواشيه ومحاصيل زراعاته .

● العصر الذهبى للفن المصرى .

وبعد أن قام «أحمس» بطرد الهكسوس الذين احتلوا مصر بعد سقوط الدولة الوسطى ، وأسس الأسرة الثامنة عشرة ، بدأ بالتالى عصر مجيد فى تاريخ مصر ، يعرف « بعصر الدولة الحديثة » أو « عصر الامبراطورية » . [١٥٥٤ - ١٠٨٠ ق م] وقد يكون من الصعب ان نتكلم عن تاريخ وجماليات الفن المصرى القديم فى هذا العصر ، دون أن نميز بين الأقسام الثلاثة التى ينقسم إليها تاريخ هذا الفن بوضوح تام .

ويشمل القسم الأول عصر الأسرة الثامنة عشرة حتى عهد أخناتون ، ويشمل القسم الثانى الفترة التى قاد فيها أخناتون ثورته فى الفن والدين ، وهى الفترة المعروفة « بعصر العمارنة » . أما القسم الثالث والأخير فيشمل عصر الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين ، وهو ما اصطلح على تسميته « بعصر الرعامسة » [١٣٠٥ - ١٠٨٠ ق م] .

ويمكن القول بصفة عامة ان فى بداية عصر الأسرة الثامنة عشرة ، ظهر بوضوح الميل إلى التمسك بتقاليد الفن الكلاسيكى التى سارت فى عصر الدولة القديمة وازدهرت فى عصر الدولة الوسطى . ثم ظهر بعد ذلك حرص الفنانين على التحديد والتطوير ، فاضافوا موضوعات جديدة إلى مناظر الموضوعات التقليدية ، كما أضفوا جديداً وحساً مبتكراً إلى تلك المناظر ، كما ازداد اهتمامهم بتحقيق التوازن فى التكوين الفنى للعمل والميل إلى استخدام الألوان بطريقة مكثفة ، وابراز أناقة الخطوط الأساسية والاهتمام الشديد بتفاصيل الصورة .

ولهذا فليس من قبيل المبالغة ما قيل عن أن عصر الدولة الحديثة [باقسامه الثلاثة] هو العصر الذهبى لفن التصوير المصرى القديم . فقد ظهرت مدرسة فنية جديدة متطورة ، شجعت الفنانين على الاهتمام الشديد بعنصر « **الحركة** » فى أعمالهم ، وشجعتهم على **حرية التخيل والابتكار** فى تكوين وتصميم عناصر المنظر ومكوناته ، وعلى استخدام « **التظليل** » لزيادة التأثير فى تجسيد عناصر الصورة [برغم أن التظليل أمر نادر فى تاريخ وجماليات فن التصوير المصرى القديم] . كما قام الفنانون « **بتنويع الألوان** » وجعلها تلعب دوراً أكثر فعالية فى التكوين العام للمنظر ، لدرجة استخدام الألوان الخفيفة التى تصل أحيانا إلى الشفافية .

ولا شك فى أن هذه التطورات الحرفية التى ظهرت فى عملية الخلق الفنى أثناء ذلك العصر ، تعبر عن الصور والمناظر الواقعية للحياة الباذخة الثراء والرفاهية التى سادت أيامئذ . خصوصاً مناظر الولائم والاحتفالات الخاصة بكل ما كانت تحفل به من طعام وشراب وعطور ، ورقص وغناء وموسيقى ، ونساء يرتدين أفخر الثياب الرقيقة الشفافة ذات الكسرات .

ولعل أبرز ما يميز فن التصوير فى ذلك العصر ، هو تصوير الحيوانات والأسماك والطيور كما لو كانت تنبض بالحياة . والإكثار من تصوير مناظر الصلوات والشعائر الدينية والمراسم الجنائزية التى كانت تؤدى للمتوفى قبل دفنه وأثناء تشييعه إلى العالم الآخر ، مع التركيز على منظر النائحات النادبات الذى كان أكثر هذه المناظر تكراراً .

ونظراً لأن غالبية ملوك الأسرة الثامنة عشرة قد مارسوا عمليات « الفتح العسكرى » ومدوا النفوذ المصرى إلى العراق شمالاً والجندل الرابع جنوباً ، وأكثروا من عمليات تجييش الجيوش واعدادها للمعارك الحربية الطاحنة التى دارت رحاها مع الممالك والدول والإمارات الأجنبية [وهى نفس السياسة العليا التى انتهجها بعدهم فراعنة الفترة الأولى من عصر الرعامسة] لذلك فقد كثر ظهور مناظر المعارك الحربية بكافة تفاصيلها ، كما كثر ظهور مناظر الأسرى الأجانب والوفود الأجنبية التى كانت تحضر إلى مصر لتقديم الهدايا والجزية للفرعون الجالس على عرشها . وقد حرص الفنانون على تصوير هؤلاء الأجانب بملامح وسمات أجناسهم المختلفة من أفريقيين وآسيويين وسكان جزر البحر المتوسط ، وبمختلف أشكال الأزياء القومية التى كانوا يرتدونها ، والتى كانت تختلف تماماً بين شعب وآخر .

● قرية الفنانين والحرفيين

ومنذ بداية عصر الدولة الحديثة ، اتخذ الفراعنة قبورهم فى أعماق الصخر بواد منعزل بين التلال الغربية للنيل أمام « طيبة » عاصمة ملكهم . وفى منطقة مجاورة لوادى الملوك هذا ، أنشأوا قرية خاصة للفنانين والحرفيين وكافة العاملين على اختلاف تخصصاتهم ممن كانوا يعملون فى حفر القبور الملكية فى بطن الصخر ، وتزيينها بتلك النقوش المبهرة التى تشهد على مدى رقى الفن المصرى فى ذلك العصر . وتعرف هذه المنطقة الآن باسم « دير المدينة » .

وفى مقابر هؤلاء العمال والفنانين ، وكذا فى مقابر العديد من النبلاء وكبار رجال الدولة ، نرى العديد من المناظر والرسوم التى لا تبدو عليها لأول وهلة الدقة المتناهية التى كانت تتبع فى المناظر المماثلة فى مقابر الفراعنة . ولكن عند التعمق والنظرة المتأنية ، نحس على الفور بأننا أمام نوع آخر من إبداع الفنانين المصريين ، تتجلى فيه مواهبهم الفذة وقدرتهم الفائقة على الاستلهام والتنفيذ .

● ثورة أخناتون وأثرها فى الفن المصرى

١٣٦٥ - ١٣٤٧ ق.م

وعندما تولى امنحتب الرابع عرش مصر ، وهو من ملوك الأسرة الثامنة عشرة العظام [وسمى نفسه أخناتون فيما بعد] أصبح من الواضح تماماً ظهور نزعة « رومانتيكية » متمردة تهدف إلى إحداث

انقلاب فى التقاليد القديمة فى الدين والفكر والفن .

وهكذا ظهرت مدرسة فنية جديدة تتبنى مفهوم الصدق العميق ، وتدعو إلى تصوير الواقع كما هو ، والتعبير عن مظاهر الطبيعة وأحوالها ببساطة لا تخلو من عبقرية الرؤية وعبقرية التنفيذ .

وقد دمرت قصداً معظم الآثار الفنية التى ترجع إلى العصر الأخناتونى ، إلا أن الآثار القليلة التى عثر عليها ، تجلو لنا بوضوح ، الأصول والقواعد التى قام عليها ذلك الفن الجديد ، سواء فى اللوحات الحائطية التى تزينت بها بعض المقابر ، أو الأرضيات وجدران بقايا بعض القصور والبيوت التى شيدت بمدينة « آخت آتون » [تل العمارنة الآن على الضفة الشرقية للنيل بمحافظة المنيا] .

وتبين لنا تلك الأعمال الرائعة ، صدى الثورة الجديدة التى شملت الفن والدين والحياة كلها . وكيفية قيام الفنانين بتنفيذ الاتجاهات الفلسفية المبتكرة التى حكمت التعبير عن « الحركة » والتى كانت تتيح للفنانين أن يعبروا عن المفهوم الجديد للحياة ، وأن يصوروا مظاهر الطبيعة وكائناتها فى ضوء الحرية والرؤية الفنية الجديدة المستلهمة من أفكار الثورة .

لقد أعاد فنانو أخناتون النظر فى كيفية التعبير عن « الانسان » وظهرت فلسفة جديدة فى الخط الأساسى للعمل الفنى ، وفى تكوين الصورة وتركيبها . كما ظهر تغيير شامل فى رؤية الفنان للموضوعات التى يستوحيها . ولم تعد هناك تلك القواعد والقوانين الصارمة والمحظورات التى كانت تحيط بعملية « تصوير الملك » مثلا ، فقد ظهر أخناتون وكأن الفنان كان يتتبعه داخل حجرات قصره ، بل وحتى إلى داخل مخدعه ، ليصوره على سجيته وهو يعيش حياته اليومية بمعظم تفاصيلها البشرية .

وهذا الانطلاق فى حرية التعبير عن صورة الفرعون ، ماثله انطلاق آخر فى حرية التعبير الفنى عن بقية الناس العاديين ممن هم أدنى من الملك رفعة ومنزلة إلى أقل الناس شأنا . وانطلاق ثالث فى حرية التعبير عن مظاهر الطبيعة الحية من نباتات وحيوانات وطيور ، تموج كلها بالحركة والألوان المبهجة ، وتتسم صورها بالمرونة والبساطة فى الخط الأساسى وفى التكوين العام .



أما فن النحت [الغائر والبارز والمجسم] فقد نزع فى عهد أخناتون إلى منحى جديد غير مسبوق فى الفن المصرى القديم كله . وأصبح له طابع يميزه عن جميع أعمال النحت التى يرجع تاريخها إلى العهود والعصور السابقة على عهد أخناتون أو اللاحقة له . وتشهد على ذلك ــ من أعمال النحت المجسم ــ تلك التماثيل الرائعة لأخناتون ونفرتيتى والملكة تى . ومن حسن الحظ أننا عرفنا اسماء ثلاثة من الفنانين الذين كان لهم فضل الابتكار والتجديد وإعلاء فن النحت فى عهد أخناتون . وهم : « بَكْ » و« أوتى » و « تحوتمس » . وهذا الفنان الأخير هو الذى صمم تماثيل نفرتيتى الشهيرة ، ومنها تمثالها البديع المحفوظ بمتحف برلين ، والذى يعرفه العالم أجمع كأعظم تحفة فنية للتعبير عن جمال وجلال وسمو التقاطع فى وجه امرأة عظيمة كانت ملكة مثقفة جلست مع زوجها على عرش مصر فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد . وكذا تمثالها البليغ الذى يجسم مفاتن جسدها ونبل أعطافها والمحفوظ حالياً بمتحف اللوفر بباريس .

ويرى الكثيرون من مؤرخى الفنون ، أن الإرهاصات الأولى للفن الأخناتونى قد بدأت فى الظهور خلال عصر أبيه « أمنحتب الثالث » أو ربما فى عصر يسبقه قليلاً ، وذلك بالنسبة إلى استخدام الخطوط اللينة المنحنية كخطوط أساسية .

ويخرج علينا « هورست دى لاكروا » و« ريتشارد تانسى » فى كتابهما الذائع الصيت : ART THROUGH the AGES برأى غريب مؤداه احتمال حدوث هذا التطور المفاجىء فى الفن الأخناتونى بسبب وجود بعض الفنانين من جزيرة كريت كانوا قد لجأوا إلى مصر أو كانوا يعيشون فيها خلال عهد أخناتون . وذلك تأسيساً على ان استخدام الخطوط اللينة المنحنية كان شائعاً فى الأعمال الفنية فى جزيرة كريت . وهذا فى رأيى قول غريب واضح الإجحاف والافتئات وفساد الإسناد ، ويغفل تماماً وضوح الطابع « المصرى » الخالص الذى يشع من كافة الأعمال الفنية التى يرجع تاريخها إلى « عصر العمارنة » .

● الفن المصرى فى عصر الرعامسة .

وبانتهاء عهد أخناتون أفل نجم الثورة العارمة التى سادت الدين والفن . وبدأت فلول فلسفة مبادىء تلك الثورة تتوارى وتتلاشى أمام هجمة رجعية مضادة ، عملت حثيثاً على عودة الفن المصرى إلى قواعده الكلاسيكية التقليدية المثالية . ولكن الذروة التى بلغها الفن المصرى فى الفترة الأولى من عصر الدولة الحديثة [الأسرة الثامنة عشرة] بدأت تميل ببطء إلى الانحدار ، سواء من حيث الخطوط الأساسية وفلسفة التكوين الفنى ، أو فى حرية الفنانين فى التعبير عن الموضوعات على اختلاف أنواعها .

وقد أطلق اسم « عصر الرعامسة » على عصر الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين . وبالرغم من هذا المسمى الواحد الذى شمل هاتين الأسرتين ، إلا أن ثمة طابعاً عاماً كان يميز حال الفن فى كل أسرة منهما .

فى عصر الأسرة التاسعة عشرة [ومن ملوكها العظام سيتى الأول ورمسيس الثانى] تمسك فن التصوير بمبادئه الكلاسيكية ، وسادت فيه مناظر الحرب والمعارك الحربية ومناظر الصيد والقنص التى يتجلَّى فيها العنف والحركات الصعبة التى تعبر عن القسوة .

وقد شاعت فى هذا العصر ظاهرة تسجيل مناظر الحياة اليومية بواقعية دقيقة ،

كما شاعت أيضا المناظر الدينية المعبرة عن الحياتين الدنيوية والأخروية ، الأمر الذى حد من حرية الفنانين فى الإبداع ، فأصبحوا ينتجون أعمالاً متماثلة متكررة ، تقيدها قواعد وقوانين صارمة . هذا بالرغم من وضوح محافظة هذا الفن على تلوين النقوش بألوان زاهية رائعة ، وعلى جمال ورشاقة تكوين الجسم البشرى . حتى بالنسبة إلى صور المناظر الدينية والجنائزية المتكررة ، فقد صممت ونفذت بدقة وجمال ورقة ، وتلعب التوزيعات اللونية فيها دوراً مبهراً .

أما فن النحت المجسم ، فقد بلغ فيه النزوع والميل إلى الضخامة مبلغا لم يصله من قبل أو من بعد هذه الأسرة ، خصوصا فى عهد رمسيس الثانى صاحب التماثيل الكبرى ومشيد المعابد الضخمة فى شمال البلاد وجنوبها ، وأشهرها قاطبة سيد المعابد « أبو سمبل » .

ومن استظهار وتحليل الأعمال الفنية التى أنتجت فى الفترة الثانية والأخيرة من « عصر الرعامسة » [الأسرة العشرين] يمكن القول بأن الخط البيانى لروعة الفن المصرى القديم قد بدأ يميل بشدة نحو الانحدار . وأصبح الفنانون يميلون إلى الإنفلات من قيود الإتقان ، فأوجزوا فى الخطوط الأساسية ، وأصبحت المناظر غاية فى الجمود ، بعد أن فقد الفنانون قدرتهم على المرونة وحرية التعبير ، وأصبحوا يكررون مناظرهم الجنائزية التقليدية بطريقة متكلفة تبعث على الملل .

● شيخوخة استمرت ألف عام .

وهكذا بلغ الفن المصرى القديم مرحلة الشيخوخة ، وطرق أبواب الخريف بعد ازدهار استمر أكثر من ألفى عام .

ولكن مما يثير الدهشة حقاً ، أن هذا الخريف الذى شمل الفن المصرى بل وشمل الحضارة المصرية كلها ، استمر أكثر من ألفى عام متصلة أخرى ، إلى أن أفلت شمسه تماماً ، وتحولت مصر من بعده إلى آفاق أخرى من فنون جديدة ، وتأثرت الحضارة المصرية بحضارات جديدة أخرى وفدت إليها من خارج حدودها .

ويمكن تلخيص مرحلة الخريف هذه فى كلمات قليلة ، فنشير إلى الأحداث التاريخية التى انصرف تأثيرها إلى الفن المصرى والحضارة المصرية . فبعد انتهاء عصر الرعامسة ، تحولت مصر على أيدى الكهنة إلى دولة دينية « ثيوقراطية » [الأسرة الحادية والعشرين] وقد انحط فيها قدر الفن المصرى كما انحط شأن الدولة نفسها حتى استولى « الليبيون » على العرش وأسسوا الاسرتين الثانية والعشرين والثالثة والعشرين ، ثم وقعت مصر تحت سيطرة النوبيين الذين أسسوا الأسرة الخامسة والعشرين . والجدير بالذكر أن الفن المصرى القديم ظل مندفعاً بالقصور الذاتى بكل قواعده وأسسه وخصائصه طوال القرون التى حكمت فيها تلك الأسرات الأجنبية الثلاث التى تناوبت حكم مصر واحدة بعد الأخرى .

وفى عصر الأسرة السادسة والعشرين ، وهو ما اصطلح على تسميته « بالعصر الصاوى » حدثت نهضة أو صحوة قومية استمرت أكثر قليلا من قرن وربع قرن . حاولت مصر خلالها وبكل جهدها أن تستعيد أمجادها القديمة فى الفن والحضارة ، فانغمست فى تقليد - متقن أحيانا وركيك فى غالب الأحيان - لجميع الأعمال والانتاجات الفنية المصرية التى ترجع أصولها إلى عصور الدول التاريخية الثلاث ، القديمة والوسطى والحديثة .

وفى الربع الأخير من القرن السادس قبل الميلاد ، سقطت مصر تحت حكم الفرس الفظ ، الذى دمر وحطم آلافاً مؤلفة من الأعمال الفنية والمنشآت المعمارية التى توارثها المصريون غير الألفى سنة السابقة على انقضاض الفرس على الدولة المصرية والشعب المصرى .

وفى عام ٣٣٢ ق . م ، وقعت مصر تحت سيطرة الاسكندر الأكبر التى أعقبها حكم البطالمة فالرومان فالبيزنطيين فالعرب الذين بدأ حكمهم عام ٦٤٠ ميلادية .

ويمكن القول بأن فى جميع تلك الحقبات والعصور التاريخية التى توالت على مصر ، بُذِرَت فى التربة المصرية بذور فنون جديدة وحضارات جديدة . ومع ذلك فقد انطبعت جميع هذه الفنون والحضارات بطابع مصرى خالص لا يمكن اخفاؤه أو إنكاره . وحسبنا ما فى مصر من آثار للفنون البطلمية والرومانية والبيزنطية والقبطية والإسلامية ، فهى كلها شواهد على مدى تأثر هذه الفنون جميعها بالطابع المصرى الخالص ، وبالروح المصرية الخالدة ◆

● المراجع الأساسية للدراسة :

1- ARCHAIC EGYPT
BY: W. B. EMERY.

2- EGYPT OF THE PHARAOHS. (AN INTRODUCTION)
BY: SIR ALAN GARDINER.

3- A DICTIONARY OF EGYPTAIN CIVILIZATION.
BY: GEORGES POSENER, SERGE SAUNERON, J. YOYOTTE.

4- SUNRISE OF POWER.
BY: JOYCE MILTON.

5- ART THROUGH THE AGES.
BY: HORST DE LA CROIX, RICHARD TANSEY.

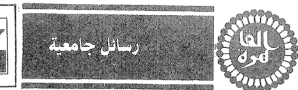
٦ - العين تسمع والأذن ترى - تاريخ الفن . الجزء الأول . تأليف : الدكتور ثروت عكاشة . دار المعارف ط ١٩٧١ .

٧ - فن الرسم عند قدماء المصريين تأليف : وليم بك وجون روس . ترجمة : مختار السويفى . مراجعة : الدكتور أحمد قدرى . مشروع المائة كتاب . هيئة الآثار المصرية . ط ١٩٨٧ .

٨ - تاريخ الحضارة المصرية - العصر الفرعونى [فصل الفن المصرى القديم] للدكتور عبد العزيز صالح - مكتبة النهضة المصرية .

٩ - الحضارة المصرية . تأليف : جون ولسون . ترجمة : الدكتور أحمد فخرى - مكتبة النهضة المصرية . ط ١٩٥٥ .

انظر صور الموضوع
الصفحات
من ١١٣ إلى ١١٦

الظواهر الفنية في القصة المصرية القصيرة

جمال نجيب التلاوى

لا يزال الجهد النقدى ـ العربى ـ متخلفا عن متابعة الكم الابداعى المتزايد ، خاصة فى السنوات الأخيرة ، وبرغم أننى لا أحب أستخدام كلمة أزمة إلا أن النقد العربى بشقيه التنظيرى والتطبيقى فى أزمة ولاسباب كثيرة قد يكون عدم وجود مساحة كافية للنشر لها دور ، وقد يكون انشغال النقاد ـ والاكاديميون بخاصة ـ بجوانب أخرى تتعلق بالأمور الحياتية اليومية ، والسبب الأهم هو غياب النظرية العربية النقدية ، أو بمعنى أشمل غياب نظرية آدب عربية .

ومع هذا فان الأمل لا يزال معقودا على الدراسات الاكاديمية الجامعية الجادة التى تحاول على فترات متباعدة أن تقوم بدور المتابع والمنظر أيضا . ومن الدراسات النقدية الجادة التى أنجزت مؤخرا ، تلك التى ـ تعرض لها اليوم ـ والتى حصل بها الباحث مراد عبد الرحمن مبروك على درجة الماجستير بامتياز من كلية آداب المنيا ، وكان قد أشرف عليها ا . د . عبد الحميد ابراهيم ، واشترك فى مناقشتها الدكتور يوسف نوفل ، والدكتور أحمد سيد . ومراد عبد الرحمن اسم ليس جديدا على مجال النقد ، فقد نشر فى العامين الأخرين عددا من الدراسات النقدية الجادة المتابعة للابداعات القصصية والروائية ، ولهذا لم تكن دراسته الاكاديمية مفصولة عن الواقع الثقافى ولكن ملتحمة معه ومتفاعلة به .

ورغم أن مراد عبد الرحمن قد أختار لبحثه عنوان (الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر ، ١٩٦٧ ـ ١٩٨٤) الا أن دراسته التطبيقية قد جعلت جل اهتمامها على تسميته بجيل الستينيات حيث يبرر الباحث هذا الاختيار بأن القصة منذ الستينيات تعيش مرحلة من أزهى مراحل نضجها الفنىّ ، حيث كان للتحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ـ بعد نكسة السابع والستين ـ أثرها عليه الحياة الأدبية بوجه عام ، حتى وُجدَ جيل بأكمله يطلق على نفسه جيل الستينيات ، وفى هذا إشارة واضحة إلى مأساة السابع والستين .

. . . حيثُ أخذ هذا الجيلُ على عاتقه التعبيرَ عن مرارة الشباب وضياعه فى الحاضر ، وأحلامه للمستقبل وإصراره على تغيير الواقع الأليم وتجاوز التجربة المريرة وكانت القصة القصيرة الوعاء الذى احتوى تجربتهم . لذلك كانت النكسةُ هى نقطة البداية التى انطلق منها الباحثُ لدراسة هذه المرحلة ، فكان موضوع هذه الدراسة هو « الظواهر الفنية فى القصة القصيرة

المعاصرة فى مصر » منذُ سنة سبعٍ وستين وتسعمائةٍ وألف وحتى عام وثمانين وتسعمائةٍ وألف .

ويرى الباحث مراد عبد الرحمن أن الشكلَ الجديدُ للقصةِ القصيرة ارتبط بالتحول الذى طرأ على المجتمع عقب الهزيمةِ . وليس أولَّ على ذلك من ظهور « جماعة جاليرى » ، وانعكاسِ هذه الهزيمة على وجدان الكثيرِ من الكتاب ، فدخلت القصةُ القصيرةُ مرحلة جديدةً . بدايةً من ثورة الكُتابِ على الأشكالِ التقليديةِ ، وظهرت فى قصصهم ظواهر فنية تحملُ نبضَ هذا الواقعِ التاريخى ،

أما الوقوفُ عند عام أربعةٍ وثمانينَ فيرجعُ إلى أن الباحثُ أرادَ أنْ يُوسِّعَ دائرةَ المرحلة ، يستطيعُ تَتَبُّع الظاهرة فى مراحل تطورها . ولعل استمرار هذه الظواهر وعدمَ توقفها عند مرحلةٍ تاريخيةٍ معينة هو ما جعل الباحث يقفُ بها حتى وقتنا الحالى .

ومِنْ هنا جاء اهتمامُ الباحث بالظواهرِ الفنية من حيثُ ارتباطِها بالنبنية الاجتماعية فى المجتمع والبُنى الجزئية والشمولية فى القصة القصيرة بخاصةٍ عند كتاب هذه المرحلة . فجاءتْ هذه الدراسة مكونةً من مقدمةٍ وستة فصُول وخاتمة ، ثم ببليوجرافيا للقصص والمجموعات من خلال المجلات التخصصية ودور النشر المصرية والعربية ثم ببليوجرافيا للمقالاتِ والمؤلفاتِ فى المرحلةِ المعنية .

محاولات التجديد :

وجاء الفصلُ الأول عن محاولاتِ التجديدِ فيما قبلَ ١٩٦٧ . وتناولَ فيه الباحثُ محاولاتِ التجديد . وارتباطَ هذه المحاولاتِ بالتغيرات الاجتماعيةِ التى طرأتْ على المجتمع . فظهرت هذه المحاولاتُ عند يوسف الشارونى وإدوار الخراط » منذُ الأربعينيات ، ثم ظهرتْ محاولاتُ التجديد أيضا عند كتاب الستينياتِ ، حيثُ تأثَّر البعضُ منهم بالقصة الواقعيةِ فجاءتْ بداياتهم تحمل ملامحَ القصة الواقعيةِ مع محاولاتِ التجديد مثلما وُجِدَ فى قصص زهير الشايب ، ومجيد طوبيا ، ومحمود العزبَ ، وبهاء طاهر ، ومحمد البساطى ، وضياء الشرقاوى . ثم تخلصوا من الأشكالِ التقليدية وظهرت الملامحُ المستحدثةُ فى قِصَصهم بعدَ النكسة .



محمود العزب



محمد البساطى



د. يوسف إدريس



أما البعضُ الآخرُ فكانتْ بداياتهم القصصيةُ من حيث انتهتْ إليه القصةُ الواقعيةُ ، أى تجاوزوا الشكلَ الواقعىَّ منذُ البداية ، مثلَ قصص إبراهيم أصلان أحمد الشيخ ، محمد ابراهيم مبروك ، فاروق خورشيد ، جميل عطية إبراهيم أى ظهرت الملامحُ المستحدَثةُ فى قِصصهم سواءُ قبل النكسةِ أو بعدها .

ثم جاء الفصلُ الثانى عن « ظاهرة التفتيت » وهى أولى الظواهرِ الفنيةِ التى ارتبطت بالبنياتِ الجزئية والشموليةِ فى القصة فظهرُ التفتيتُ على مستوى الحدثِ واللغة ، أى عَدتْ الوحدةُ فى القصة هى الكلمةُ فى الأسلوب وما تُوحى به البنيةُ الجزئيةُ من دِلالةٍ توحى به البنية الشمولية ، وتبعثر الحدَثُ فى البناءِ الكلىِّ للقصة ، وأصبح الأدباءُ يميلون إلى تجزئى الشكلِ وكان ذلك نتيجة لعاملينْ .

الأولُ التحولاتُ الاجتماعيةُ بعد هزيمةِ السابع والستين ، حيثُ أصبحتْ الحقائقُ غيرَ مألوفةٍ بل تبدو وتتشكلُ فى غير المألوفِ ومنها كان المنطلقُ للخروجِ عن المألوفِ الشكلِ القصصى .

والثانى : التقدمُ فى مجالات العلوم التى أصبحتْ تميلُ إلى التخصيص والتحليلِ والتفتيتِ بما يتلاءم مع روح العصر وانعكس ذلك على بناء القصةِ فلم تصبحْ بداية ونهايةً وعقدة وحلاً بل أصبحت مجموعةً من البُنى المتراصةِ والمتسلسلةِ تسلسلاً لا منطقيا لكن تربطُ بينها وحدةَ الشعورِ أو الترابطاتُ النفسيةُ وبدت هذهَ الظواهرُ عند كثيرٍ من كتابِ الستينياتِ منهم محمد إبراهيم مبروك ، أحمد الشيخ ، وجميل عطية إبراهيم ، وإبراهيم عبد المجيد ، ومجيد طوبيا .

وامتد التفتيتُ إلى مفرداتِ الأسلوب فنجَم عن ذلك تفتيت اللغة أى توسيعُ دلالاتها ومعانيها وانتقالها من الحيز الضيقِ المحدودِ ، إلى عالم أوسع أفقا وأشمل دِلالةً خلال استخدامهم اللغة الصامتة والمفارقة فى لغةِ القصِّ واللغةَ الشاعرية ، وظهرت اللغةُ اللا منطوقةُ عند محمد ابراهيم مبروك ، والمفارقةُ فى لغة القصِّ عند إدوار الخراط ويحيى الطاهر عبد الله ومحمد حافظ رجب ، واللغة الشاعريةُ عند محمود عوض عبد العال ومحمد المخزنجى .

الصورة الفنية :

ثم جاءَ الفصلُ الثالثُ عن الصورةِ الفنيةِ التى اقتربتْ فى مفهومها من الأجناس الأدبيةِ الأخرى فأصبحتْ الصورة الفنية فى القصةِ القصيرة تعتمدُ على التشخيص والتجسيد وتراسلِ مدركاتِ الحواس ويتجاوزُ فيها الكاتبُ النظرة السطحية لعالَمِ الأشياء .

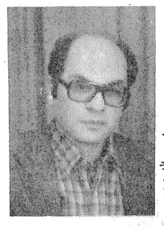
وانقسمت الصورةُ بهذا المفهوم إلى صورةٍ كلية وأخرى جزئية ، أما الكلية فتقترنُ بالبنيةِ الشمولية فى القصة وتصبحُ القصةُ صورةً كلية واحدة تتراصُ فيها المشاهدُ واللوحاتُ القصصيةُ المتتابعةُ لتكوّنَ البناءَ الكليَّ للقصةِ وتعتمدُ على الترابطاتِ النفسية بين جزئياتها ووُجدتْ الصورةُ بهذا المفهومِ عند كثيرٍ من كتّابِ الوعى مثل ادوار الخراط ، ومحمدُ ابراهيم مبروك ، ومحمود عوض عبد العال ، وأحمد هاشم الشريف ، ومحمد حافظ رجب .

أما الصورةُ الجزئيةُ فتقترنُ بالبنيةِ الجزئية فى نسيجِ القصة ، أى تُوجَدُ الصورة بهذا المفهومِ فى بنيةٍ من بُنَى القصة ولا تأتى متتابعةً بل تتكشف من خلالِ السردِ المباشرِ ووجِدتْ هذه الصورة عند كثيرٍ من الكتّابِ منهم أحمد الشيخ وجميل عطية ومحمود الورداني .

ثم جاء الفصلُ الرابعُ عن « التتابعِ الزماني والمكاني فنتيجة لا ستخدام الكُتّاب البناءَ الزماني والمكانيَّ فى القصة القصيرة ظهرتْ ثلاثةُ أشكال للتتابع القصصيِ ، الأولُ هو التتابُع السببى أو المنطقى أو التقليديُ ويعتمد هذا التتابع على النمو التدريجيِّ المتسلسل للحدثِ أو اللغة أو الشخصية ويكون الزمنُ منطقياً ويشيرُ سهمُه إلى العملية اللا معكوسة أى من الماضى إلى الحاضرِ إلى المستقبلِ ووُجدَ عند الكُتابِ الذين أخلصوا للشكلِ التقليدى مثل محمد كمال محمد ، وعبد الوهاب داود ، وأمين ريان وعبد الفتاح رزق ، وغيرهم .

والثانى هو التتابعُ الكيفُّى وهو يعنى تبلورُ قيمةٍ كيفيةٍ معينة تؤدى إلى ظهورِ قيمة كيفيةٍ أخرى قد تكونُ مماثلةً أو مناقضةً لها ويعتمدُ على نسيجٍ مكثف من الايحاءاتِ التى تخْلُقُ وحدةً فى البناء وهذه الايحاءاتُ لا تنتظمُ فيها حالاتُ الزمنِ المختلفةُ ووُجِدَ عند الكتّابِ الذينَ واكبوا حركاتِ التجديد .

والثالثُ هو التتابعُ التكرارى وهو يُعنى بإعادةِ القص بصورةٍ جديدة فى كلِ مرة قد تنطوى على الجوهرِ نفسه من خلال تتابعِ الصورِ وتباينها وتتداخلُ دوائرُ الزمنِ فى الصور القصصيةِ من خلالِ الصراعِ بين الزمنِ والذاتِ ووُجِدَ فى قصصِ كتّابِ تيار الوعى . ثم انعكسَ التتابُع الزمانى والمكانى على تكنيكِ القصة وأصبح من الممكنِ التحكمُ فى الأبعادِ الزمنيةِ بطريقةِ العرضِ البطىءِ والسريعِ وأصبح تصويرُ المشاهدِ فى القصةِ يعتمدُ على اللقطاتِ القريبةِ والبعيدةِ وعلى وسائل التشكيلِ السينمائيِّ مثل المونتاجِ الزمانى والمكانى والقطع والاختفاءِ التدرجىِ وأهمُ الكتاب الذين استخدموا هذه الأساليبَ هم مجيد طوبيا وعز الدين نجيب وشمس الدين موسى ومحمد البساطى ، وجمال الغيطانى ، ويحيى الطاهر عبد الله ومحمود الورداني ، ويوسف أبو رية .


شمس الدين موسى


مجيد طوبيا

الرمز :

ثم جاء الفصلُ الخامسُ عن الرمزِ ودلالاتِه الفنية وتمّثل هذا الرمزُ فى جانبين الأول : الرمزُ الموروثى والثانى الرمزُ التوليدى ، أما عن الرمز الموروثى فيستوحى الكاتبُ مادتَه من غناصر الموروث الفرعونى أو الدينى أو الشعبى أو يستدعى الشخصياتِ والأحداثَ التاريخيةَ بقصدِ إبراز دلالة إيحائية وقيمةٍ كيفيةٍ بها يصبحُ الرمزُ لازمةً من لوازم البناء فى القصة . مثلما وجد من قصص جمال الغيطانى وأحمد الشيخ وفاروق خورشيد ومحمد جبريل .

أما الرمزُ التوليدى ويعنى الباحث به الرمزَ الذى يتولَّد من الصور الرمزية وهذه الصورُ بدورها تتولَدُ منها صورٌ أخر من خلال اقتران صورة المرأة بالرمز ومن خلال مفردات اللغة الخاصة بكل كاتبٍ فتتولدُ من صورة المرأة صورٌ رمزيةٌ مقترنةٌ بالخصوبة والطفولةِ والميلاد والفجر وكلُها تحمل دلالاتٍ إيحائية ورمزيةٍ فى بناءِ القصة .

أما استخدامهُمُ مفرداتِ اللغة كصورٍ رمزيةٍ فقد اختلفتْ دلالاتُها من كاتب لآخرِ إلاّ أنَّ هناك صوراً رمزيةً توحدت دلالتُها عند كثير من الكتّاب مثل صورة الحصانِ أو المهر أو الفرس أو الفارس أو الجواد .

الحلم :

ثم جاء الفصلُ السادسُ والأخيرُ عنْ الحلم ودلالاتِه الفنية ، ويقصدُ به الحلمَ الذى وصل إلى حد الرمز الفنى نتيجة لإغراقِ الكتاب فى مستويات الحلمِ واعتمادِ القصة عندهم على الشعورِ وظهرَ مستويان للحلم :

الأول هو الحلم المباشر ويقترنُ بالشخصية القصصية التى تصرح بحلمها ولا يعتمدُ على التداعى الحرِّ بل تقومُ الشخصية بسردِ هذا الحلم سردا مباشراً ولا يرتادُ مستوى عميقاً من الوعى ، ووُجد فى قصص محمد الشريف ، وسعيد الكفراوى ، ومحمود الورداني ، ومحمد المخزنجى وصلاح هاشم وعبده جبير ، ومجيد طوبيا .

والثانى حلمُ الوعى ويقترنُ بالقصةِ مرتبطاً بمستويات عميقة من الشعورِ ويكونُ شديدَ التكثيف سريعَ النقلاتِ وتخضعُ مادته الإبداعيةُ « لتكنيكِ » الوعى ولا يعتمدُ على السردِ المباشرِ بل يتداعى الحلْمُ على الروى دونَ تدخلٍ منه ويقتربُ بناء القصةِ من بناءِ الحلم ووُجد هذا المستوى فى قِصص كتاب تيار الوعى .

ثم جاءت ملاحقُ الرسالة حول « ببليوجرافيا » القصةِ القصيرة المعاصرة فى مصرَ فى المرحلةِ من يناير ١٩٦٧ وحتى ديسمبر ١٩٨٤ . »

من خلال المجلاتِ التخصصية ودور النشرِ المصرية والعربية . وانقسمتْ الببليوجرافيا إلى قسمْين الأول يُعنى بحصر القصص والمجموعات المنشورة بالمجلات التخصصية ودور النشر فى المرحلة المعنية ، والثانى يهتم بالمؤلفات والمقالات التى تناولت القصة القصيرة ◆

نمط قديم من أنماط التحريف الدعائى الصهيونى

د. نصر محمد عبد الرحمن

يمثل الاستيلاء على ممتلكات الآخرين مرتكزاً فى الأيديولوجية الصهيونية منذ نشأت وتحددت معالمها ، بإكمال حكماء بنى اسرائيل تحرير العهد القديم والتلمود ؛ دستورهم الشهير الذى يحدد لهم معالم الطريق إلى السيطرة على مختلف الشعوب من أبناء الديانات الأخرى .

ولعل قارىء التوراة أو التلمود ، لابد وأن يصاب بالدهشة لما يكتظ به الكتابان من دعاية سياسية ساذجة تعتمد أكثر الأساليب تخلفاً فى إقناع اليهود وغيرهم بما يطرحه الكتابان من أفكار سياسية ودينية ، ومدى الخلط بين ما هو دنيوى وما هو لاهوتى .

فالتلمود ينص على أن اليهود أجزاء من الله تعالى ، وأنهم بالتالى يعتبرون أنفسهم ما لكين وحدهم لكل ما فى العالم من مال ، بالنيابة عن الاله ، كما يعتبرون أن الله يبيح للصهيونى سرقة مال الأمميين ، وأن هذه السرقة لا تعدو أن تكون استرداداً لمال الصهيونيين من سالبيه .

بل أن التلمود يحدد لليهود أطر العلاقات بينهم وبين الآخرين من غير اليهود ، إذ يقول : « ان مثل بنى إسرائيل كمثل سيدة فى منزلها . يحضر لها زوجها النقود ، فتأخذها وتنفقها من غير أن تشترك معه فى الشغل والتعب . فعلى الاممين أن يعملوا ، ومن حق الصهيونيين أن يأخذوا نتاج هذا العمل » ، وهذا الحق يشمل بالطبع أوطان الآخرين وأراضيهم وكذلك سائر ممتلكاتهم الآخرى !

ونتيجة لايمان اليهود بمثل هذه الكتب ، فأنهم يداومون السكنى فى مختلف بقاع الأرض ، ويهبطون على أى مكان فى الوقت الذى يحددونه ، بأعتبار أن أراضى الدنيا كلها ملك لهم ، وأن من حقهم أن ينتقلوا فى الوقت الذى يشاؤون إلى أى مكان يقع عليه اختيارهم ، وقد دأبوا على ذلك منذ أن تنكروا لشعب مصر القديمة ، بعد أن أقاموا فيها مئات السنين وقابلوا معاملة المصريين الحسنة لهم وايواء من لا وطن لهم من قبائل اليهود الرحل ، قابلوا ذلك بالتحالف مع الهكسوس الذين غذوا أرض مصر واحتلوها ، ذلك التحالف الذى أدى بعد ذلك إلى معاقبة شعب مصر لهم بطردهم من الأرض التى آوتهم ويسرت لهم المعيشة الكريمة لسنوات طوال .

وإذا كان اليهود يعمدون إلى تفسير التاريخ من وجهة نظرهم ، لتبرير خياناتهم الدائمة للأوطان التى عاشوا بين أهلها ، مما يؤدى مع تراكم تلك التفسيرات ، إلى خلق منظومة سيكلوجية تحكم سلوك اليهود تجاه غيرهم ، وقد عرضنا لأحد محاور هذه المنظومة فى مسألة استيلاء اليهود على عمل واراضى الغير ، ولكن هناك من العوامل الأخرى السيكلوجية ما يلقى الضوء على رؤيتهم للآخرين ، منها كرههم الشديد للبشرية ، كرهاً يصل إلى حد الرغبة فى إبادة الشعوب الآخرى ، وفى طردهم من أوطانهم من أجل الحلول محلهم ، ويبرر تلك الكراهية ، إيمانهم الكاذب بأنهم شعب الله المختار ، وأن الله هو الذى يقود خطاهم فيما يفعلون ، لأنهم الأقرب إليه من سائر الشعوب الآخرى ! !

○ ○ ○

ورغم أن الكثير من الأسفار التوراتية تمتلىء بالنقد العنيف لسلوك اليهود وفسادهم وتحديهم لربهم ، مما يجعله يعاقبهم بواسطة الغزاة والجبابرة الذين يشبعونهم قتلاً وتدميراً ، الا أنهم يختتمون - غالباً - أسفارهم بحشد من الوعود الربانية المزعومة ، التى تبدأ فى العادة « بعفو عام » عن كل يهودى ، ومن هذه الوعود التى أتت على لسان « يهوه » ، فى سفر « أشعيا » الخطاب الذى أعقب السبى البابلى لهم : « أنكم سوف تتوسعون بأتجاه اليمين وباتجاه اليسار ، وان نسلكم سوف يرث الأمميين ويؤهل بالسكان مدنهم الخراب » .

أن الصورة التى يرسمها سفر اشعيا فى الذهن تعتبر نموذجاً جلياً لديناميكية التحريف الدعائى الصهيونى للتاريخ السياسى والحربى ، أننا نرى فى تلك الصورة بقية باقية من شعب صهيون عائدة من السبى فى آشور وبابل وغيرهما من الدول فى انحاء الأرض الأربعة ، ونسمع وعوداً مزورة يعطيها اليهم « يهوه » بالقناطر . يقول فيها « إنهم سوف يقهرون الفلسطينيين إلى الغرب منهم ، وشعب إدوم وعمون ومؤاب فى الشرق » ويعد بأنه « سوف يجفف بيده فروع نهر النيل السبعة » لكى يعبر أبناؤه الصهيونيون ويحتلوا مصر ، وبأنه سوف يضرب بسيفه بابل وأحلافها من أجلهم ، وبأنه « سوف يحرك الميديين ضد بابل ، لكى يفنوا الصغار والكبار » ولكى « لا يبقى فيها ديار ، ولا ينصب عربى خيمة هناك » كما يعدهم بأنه سوف يساعد أحباءه الأسرائيليين فى « تحويل دمشق إلى كومة من الخراب » وبأنه سوف يجعل « البلاد المظلمة بأجنحة وراء أنهار أثيوبيا تحمل الجزية إلى أبناء صهيون » .

ولا يكتفى اله اليهود بالقتال معهم وتدمير اعداءهم والتمثيل بهم ! ! بل أنه يخاطبهم قائلاً « لقد أعطيت مصر فدية لك ومنحتك أثيوبيا وسبأ » وهو ما يبين إلى أى حد خلط اليهود بين الرؤى الدينية وطموحاتهم فى الاستيلاء على كل ما يحيط بهم من أراض وأموال وبشر ، كل ذلك بشكل ساذج يفتقر المهارة والاقناع ، ولا يمكن لغير اليهود - بما يحملونه من سيكولوجيات معقدة - الاقتناع بهذه الوعود والمقولات الربانية ! ! .

مجلة الفيصل العدد « ١٢٧ »

توفيق الحكيم يرحل بعد أن واكب العصر متفرسا
الخروج من سجن العمر إلى زهرة الخلود

ابراهيم العريس

« هؤلاء البشر ياڤينوس ، يمتازون عنا نحن الآلهة هذا الإمتياز ، فى طاقتهم أحياناً أن يسموا على أنفسهم ، أمّا نحن فلا نستطيع أن نسموا على أنفسنا إن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء لقادرة أحياناً أن توجد مخلوقات جميلة ليس فى إمكاننا نحن الآلهة أن نأتى بمثلها أو نجاريهم فى شأوها لأنهم أحراراً فى السمو ، ونحن سجناء فى النواميس »
[أبولون لڤينوس فى الفصل الأول من بيجماليون]

.. هذا الكلام الذى يقوله « أبو لون » لڤينوس فى الفصل الأول من بيجماليون من مسرحية بيجماليون لتوفيق الحكيم ، يمكن إعتباره مفتاحاً أساسياً لفهم علاقة توفيق الحكيم بالفن ، هذه العلاقة التى حكمت حياته كلها ، وأملت عليه ، ليس مجمل إنتاجه الفنى فى المسرح والقصة والفكر الاجتماعى والفلسفة والتنظير للفن بل كذلك أسلوب عيشه وحياته ، فإذا أغفلنا فى دراستنا لحياته وتصرفاته الإنتباه لهذا الأمر ، سيظل الكثير من سلوك وفكر الحكيم منغلقاً علينا ، فالرجل الذى آلى على نفسه منذ بداية وعيه أن يضع الفن فى تلك المرتبة السامية كصنو للحرية والحياة أنفسها ، أخضع وعيه كله لسمو الفن وتجاوزيته ، وفى هذا كانت قوة توفيق الحكيم وضعفه فالحكيم يشترط بأن يمر الإلتزام والمجتمع نفسه من ثقب إبرة الفن ، ففى الفن وحده يمكن للإنسان أن يعثر على حريته لهذا جعل الحكيم الفن تعبيراً عن أعظم ما يفعله الإنسان ، الوصول إلى الحرية المطلقة ، ونحن إذ نستعيد لمناسبة رحيله المؤسف نبادر إلى القول ، بأننا فى خسارتنا لتوفيق الحكيم ، لا نخسر كاتباً كبيراً فقط ولا داعية اجتماعيه من الطراز الأول ، بل نخسر كذلك جزء من تاريخنا ومن علاقتنا بالفن والعصر والحرية ، فتوفيق الحكيم كان معلماً كبيراً فى كل هذه الميادين ، وليس من المبالغة القول ، أن القسم الأعظم من مثقفى الأمة العربية قد تتلمذوا فيها ، وهم يقلبون الطرف فى صفحات توفيق الحكيم فى « عودة الروح » وعصفور من الشرق » وتحت شمس الفكر وأهل الفن ، وأهل الكهف ، وعصا الحكيم ، وحمار الحكيم ، ويوميات نائب فى الأرياف ، وشجرة الحكم ، والرباط المقدس ، وعودة الروح ، وغيرها .

إنبعاث روح الوطن

.. فى الإسكندرية ولد توفيق الحكيم فى العام ١٨٩٨ ، لأسرة متوسطة ، يعمل عميدها والد توفيق الحكيم فى القضاء ، وهو لولعه بعمله هذا ، شاء منذ البداية ، أن يدخل إبنه توفيق الحكيم فى سلكه ، وقد نجح فى دفعه إلى كلية الحقوق ، رغم أن الفتى منذ يفاعته ، قد شغل باله بالفن ، وبفن المسرح خاصة ، وهكذا فى نفس الوقت الذى كان فيه توفيق الحكيم قد صار أفندياً صاحب أجازة فى الحقوق ، راح يكتب النصوص المسرحية ويعطيها للفرق لكى تمثلها مُغفلة من أى توقيع ، كما جعل من ممثلى المسرح البوهيميين دفعاء له .

وعلى الرغم من ممانعة والده ، تمكن الحكيم من أن ينجز نصوصاً بين العامين ١٩١٨ - ١٩٢٤ ، وبالطبع لم يكن من الصدفة ، أن يمنع الرقيب أول مسرحية كتبها توفيق الحكيم وهى مسرحية «الضيف الثقيل» ، وكان ذلك فى العام ١٩١٨ ، عشية ثورة ١٩١٩ م ، حين كانت مصر تغلى ضد الإنجليز ، وراح الحكيم يكتب مقتفياً أثر المسرح الشعبى ، الذى راح يعبر بقوة عن القضية القومية ، وإذا كانت هذا القضية ستبدو أكثر وضوحاً فى النص الذى بدأ يختمر لدى « الحكيم » لكنه لن يرى النور إلاّ فى عام ١٩٣٣ على شكل كتاب حمل عنوان « عودة الروح » وخلال الفترة التى فصلت بين مسرحيات توفيق الحكيم الأولى ، ونشر عودة الروح ، كانت أحداث كثيرة وكبيرة وإنعطافية قد تبددت فى المسار الحياتى للرجل ولا سيما فى العام ١٩٢٥ ، حين قرر أبوه ، وقد يئس من رؤيته ، أن ينصرف إلى متابعة دراسة الحقوق ، فأرسله إلى باريس لعله يدرسها هناك ، ويكون فى الوقت نفسه قد خلصه من صحبة الرعاع والممثلين ومن وهدة الحياة البوهيمية .

رحيل إلى الشرق وداعاً

.. هكذا يرحل توفيق الحكيم إلى باريس بعد أن يودع أصحابه شاكياً باكياً ، واعداً بعودة سريعة ، وفى باريس حطّ الحكيم رحاله ، لكن خيبة الأب كانت كبيرة إلى درجة أنه بعد ثلاث سنوات ، اكتشف ان إبنه راح يمضى أيامه متنقلاً فى عاصمة النور والفن بدلاً من السوربون والدكتوراه فى القانون أمضى أيامه فى مقاهى الفن ومرابع المسرح وزوايا مونمارتر والكوميدى فرانسيز ، ونحن إذا شئنا أن نعرف شيئا عن حياة الحكيم فى العاصمة الفرنسية ، يجدر بنا أن نقرأ روايته عصفور من الشرق ، والمؤكد أن عصفور من الشرق ، ليس الكتاب الوحيد الذى يحكى الحكيم من خلاله عن بعض سيرته ، فهذا الكاتب الفذ الذى جعل العقل المقياس الأول والأوحد للحياة والفكر والعيش ، إنما جعل من كتبه كلها مرآة لحياته ، لأنه ندر أن عرفت حضارتنا العربية الحديثة كاتباً ، اختلطت لديه الحياة بالفكر ، كل هذا الاختلاط ، والوجه والفكر صيغا بشكل نهائى كما يخيل إلينا ، خلال مرحلة الحكيم الباريسية ، ففى باريس اكتملت علاقة ثقافة كاتبنا المصر ، كما اكتملت علاقته بالشرق ، أى بالأصالة ، وهل أدل على ذلك من العبارة الأخيرة التى يقولها له العامل إيفان فى نهاية « عصفور من الشرق » .. إذهب أنت ياصديقى إلى هناك ، إلى النبع ، واحمل ذكراى وحدها معك ، وداعاً ؟) .

تجديد فى كل المجالات

.. فى العام ١٩٢٨ عاد توفيق الحكيم من باريس ، والتحق بناء على ضغط من والده بسلك القضاء ، مما مكنه خلال السنوات الأربع التالية من التوغل فى حياة مصر ، ورصد البؤس الذى يعيشه شعبها ولا سيما فى الأرياف ، تلك النصوص التى كونت كتاب « يوميات نائب فى الأرياف (١٩٣٧) ، و« ذكريات فى الفن والقضاء » الذى نشر فى الخمسينات ، وإن كانت بعض نصوصه تعود إلى تلك المرحلة .

.. بين القضاء والكتابة ، مضت تلك السنوات من حياة توفيق الحكيم ، وانتهت فى العام ١٩٣٣ ، بالزوبعة التى أثارها نشره لمسرحيته الفلسفية الأولى « أهل الكهف » وكانت تلك المسرحية فاتحة لأعمال مشابهة ، خرج بها الحكيم عن الكتابة للمسرح الخالص إلى ولوج نوع آخر من الكتابة المسرحية ، تعتمد الشكل الفلسفى للتعبير عن أفكار فلسفية ، وفى هذا المجال وصل الأمر بتوفيق الحكيم ، كما يحدثنا بنفسه فى مقدمة أوديب الملك إلى كتابه مسرحياته بجوهرها الفلسفى ، وهو معتقد أنها أبداً لن يكن لها ، أن تمثل على خشبة المسرح ولكأنه شاء لها أن تكون على شكل حواريات أفلاطون مجرد تعبير بقالب فنى عن فكر مجادل ، مساجل ، من هنا كان الحكيم أول المدهوشين حينا قدمت أهل الكهف فى العام ١٩٣٥ ، حين قدمت أهل الكهف ، خلال إفتتاح الفرقة القومية المصرية .

.. مهما يكن فإن سمعة توفيق الحكيم ، كانت قد ترسخت نهائياً فى أواسط الثلاثينات ، ولا سيما بفضل المعارك ، التى أثارتها بعض أعماله (أهل الكهف) مثلاً ، ولكن يوميات نائب فى الأرياف أيضاً .. حيث هوجمت هذه المجموعة من قبيل الأزهر ، وإذا كان رسوخ الحكيم فى وظائفه الرسمية لن يستمر طويلاً بعد ذلك ، فإن تلك السنوات نفسها ، كانت مفعمة بالإنتاج ، إذ إلى تلك الفترة عينها وإلى السنوات التالية لها ، تعود معظم أعمال « الحكيم » الكبرى ، وإذا كان الحكيم قد اعتبر نفسه خلال السنوات العشر الأخيرة من المرشحين الدائمين للفوز بجائزة نوبل للآداب ترشيحاً جدياً (دون أن يحالفه الحظ بالفوز) فهو رائد أول كبير من رواد كتابه الرواية الحديثة ، وهو مؤسس حقيقى للمسرح الاجتماعى فى العالم العربى ، وأب كريم لكل ذلك السيل العارم من الكتاب الذين اقتفوا آثاره من نعمان عاشور ، إلى الفريد فرج مروراً بمحمود دياب وميخائيل رومان وسعد الدين وهبة ، وهو رائد فى كتابة السيرة الذاتية الفكرية عبر كتبه العديدة فى هذا المجال وهو رائد فى استخدامه للغة العربية المبسطة فى الحوارات وهو رائد فى الفكر الاجتماعى وفى النقد الاجتماعى من خلال رصده للحياة الاجتماعية فى مصر ، وفوق هذا كله رائد حقيقى فى صياغة فلسفة عربية لا تزال بحاجة عمن يكتشفها فى بطون كتبه وفى ثنايا حواراته ، فلسفة تتناول مفاهيم الغيب والزمن والفن والخلود والحياة والحب من مناظير جديدة ، يسميها هو التعادلية ، غير إننا نستسمحه فى إعتبارها أكثر من هذا والنظر إليها ، على أنها ثورة حقيقية فى الفكر الحديث ◆

مجلة
« اليوم السابع »
العدد (١٧٠)



من المجلات العالمية :



فيكتور هوجو

عصر الأكاديميات الادبية

احتفلت الاكاديمية الفرنسية مع مطلع العام الحالى بمناسبة مرور ثلاثة قرون ونصف على انشائها . هذه الاكاديمية التى يطلق عليها البعض دعابة اسم «عجوزة كاى كونتى» خاصة أنها أصبحت بالفعل أحدى أقدم وأعرق المؤسسات الفكرية فى العالم . والتى تم انشائها فى عام الف وستمائه وست وثلاثين . ومن المعرف ان إنشاء الاكاديمية قد أحيط بظروف غامضة . ولكنه كان هدفا نبيلا لخدمة الفكر ورجاله . فقد إقترح أحد المفكرين أن يجتمع أصحاب القلم والفكر بصفة رسمية فى منزله الذى كان يقع أنذاك فى وسط مدينة باريس .

كان كوبرا هذا أحد المفكرين البروتستانت الذين عرفوا بغزارة كتابتهم . ولكنه لم يجرؤ على نشر حرف واحد خوفا من بطش الكنيسة الكاثوليكية . وقد قوبلت فكرته بارتياح . وبدأت الاجتماعات طوال أربعين عاما فى هذا المنزل دون أن تكون لها أى صفه رسمية . ولم يحدث ذلك الا بعد أن انضم اليها كاتب يدعى مالفيل كان يعمل سكرتيرا لدى الكاردينال ريشيليو . وقد تحدث مالفيل مع ريشيليو فى امور هذه الاجتماعات . فأبدى استعداده لبناء مبنى خاص يجتمع فيه أهل الفكر الفرنسى وبالفعل بدأت عملية البناء فى المبنى الحالى . وهو الذى شهد العديد من التعديلات فيما بعد وأنتهى العمل به بعد ذلك بثلاث سنوات . وسمى بالاكاديمية الفرنسية . وسمى اعضاؤه بالاكاديمين الذين بلغوا أربعين عضوا عند اعلان تأسيسها أول مرة . وقد ضمت الأكاديمية فى عضويتها الشعراء والمستشارين وبعض المشاهير من رجال المجتمع . وبدأت الاجتماعات تعقد بصفة رسمية فى دورات منتظمة تتم ثلاث مرات أسبوعيا . وكانت أول مهمة توكل للأكاديمية هى إصدار قاموس باللغه الفرنسية على مستوى واحد .

وعندما مات ريشيليو عام ١٦٤٢ قرر خلفه أن يخصص قاعة للأجتماعات . وكان من أبرز أعضاء هذه الفترة الكاتب المسرحى المعروف بييركورنى . وفى عام ١٦٧٢ أنضم إليها موليير والفليسوف باسكال . وأنذاك بدأ الملك نفسه ينظر الى الاكاديمية بمنظور جدى . فأمر بانشاء مكتبه داخل المبنى . واعتبر أن الاكاديمية هى الوجه الحضارى لفرنسا . مما زاد أحساس اعضائها بنظرتهم الجديدة لانفسهم . وبدأ التدقيق فى اختيار الاعضاء الجدد . الذين كثفوا انشطتهم لانجاز المهام الموكلة اليهم .

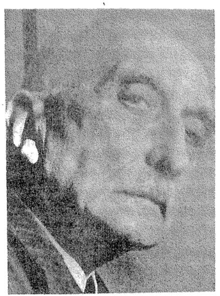
وكما أن حال الدول فى صعود وهبوط . فأن الأكاديمية كانت تتعرض لنفس المواقف . فحين مات الملك لويس الرابع عشر عام ١٧١٥ . حلت على الاكاديمية فترة اظلام خاصه حين تولى الاشراف عليها الكاردينال بولينا . وقد استمرت الفترة المظلمة حتى عام ١٧٢٧ حين تم انتخاب مونتسكيو المع رجال الفكر الفرنسى فى القرن الثامن عشر . لم يكن مونتسكيو ثائرا فقط على مستوى القلم بل كان كاتبا متحررا مجدداً . فسعى إلى تعديل نظام الاكاديمية . بحيث لا يمكن للكاردينال أن يتدخل فى الانتخابات . وقد تم تعديل اللائحة بالفعل عام ١٧٥٢ وأصبح للكاردينال روان الحق فى حضور الاجتماعات كمراقب .

اما أشد المحن التى تعرضت لها الاكاديمية فقد حدثت ابان سنوات الثورة الفرنسية . حيث نظر الشعب إلى اعضاء الاكاديمية على أنهم الطبقة المنفصلة عنهم . وانهم نتاج الملكية المستبدة الفاسدة . وقد تم انقاذ أرشيف الاكاديمية بصعوبة من أيدى الثوار عام ١٧٩٣ .

وفى أوائل القرن التاسع عشر بدأت الاكاديمية تشهد تحولا جديدا . فتم انشاء اربع شعب هى : العلوم ، الآدب ، الفلسفة ، الفنون الجميلة . وكان لأعضاء كل شعبة قاعاتهم الخاصة . وزيهم المميز عن أعضاء الشعبة الاخرى . ورغم ذلك إلا أن الفترة التى استمرت بين عامى ١٨٠٣و ١٨١٦ لم تشهد من بين الأعضاء كاتبا متميزا أو مرموقا خاصة فى شعبة الادب سوى شاتوبريان . وعندما عاد الملك لويس الثامن عشر إلى الحكم قرر أن يختار مجموعة من أدباء الدرجة الثانية . . ولم يتحسن الحال الابعد أن تنحى لويس عن منصبه فانفتحت ابواب الاكاديمية على نشاطات استمرت حتى يومنا هذا . وأصبح مبنى الكوبول كما يعرف اسم الاكاديمية - أكثر الاماكن تحفظا فى فرنسا كلها . وذلك من حيث طقوسه وتقاليده التى يفرضها على اعضاءه . وعددهم . ونشاطهم . فقد بلغ أعضاء الاكاديمية فى شعبة الادب ابان القرن التاسع عشر كله ١٥٦ عضوا . أما الان فقد زاد فقط إلى ١٦٠ عضوا .

يؤكد العارفون أن القرن التاسع عشر قد شهد اكثر السنوات ازدهارا فى عمر الاكاديمية . وان الانتخابات كانت تتم بصعوبة بالغة من أجل اختيار عضو جديد . وقد تم انضمام كل من الفريد دى موسيه وفيكتور هيجو بصعوبة . ولم يتشرف اميل زولا بالعضوية قط . حيث فشلت اربع وعشرين محاولة لادخاله .

وقد لعب اصحاب المدرسه الرومانسيه دورا هاما فى ازدهار أكاديمتهم ابتداء من عشرينات



فرانسو موريا

القرن الماضى . وكان لامارتين اول من انضم الى الاكاديمية من الرومانسين . ومن منبره هناك استطاع أن يجذب إلى مدرسة الانظار . وعندما انضم هيجو إلى الاكاديمية عام ١٨٤١ وقف نصف الاعضاء الذين لهم حق التصويت ضد ترشيحه . ثم رجحت الكفه لصالحه فيما بعد . واكتملت دائرت الرومانسية مع الفريد دي موسيه والفريد دي فيني .

ولم تشهد الاكاديمية بعد ذلك أى تجمع لأحدى فى المدارس الادبية حتى يومنا هذا بنفس التجمع الذى أحدثه الرومانسيون . ومن جديد تأثرت الاكاديمية بدرجات بسيطة بالقلائل السياسية وخاصة الحروب التى شهدتها اوروبا حتى انتهى القرن التاسع عشر . فى تلك الفترة دخل اناتول فرانس وبيرلوتى مبنى الكوبول . ومع مطلع القرن العشرين انضم ادمون روستان إلى شعبة الادب وسارت الامور على ما يرام . لكن سنوات الحرب جاءت لتوقف نشاط الاكاديمية تماما . والجدير بالذكر أن التأثر الذى حدث للاكأديمية كان أقل بكثير جدا مما دار ابان سنوات الثورة حيث لم تفقد الاكاديمية تقاليدها المعروفة عنها . وفى العشرينيات من هذا القرن اختير فرانسوا مورياك واندريه موروا . وقد واجه جورج ديهاميل مشكله اختيار اعضاء جدد ابان سنوات الحرب العالمية الثانية . . وهى الفترة التى تشتت فيها النشاط الفكرى واتجه الجميع بافكارهم ووجدانهم ناحية الحرب . وقد استعان ديهاميل بالجنرال ديجول فى عقد اجتماع استثنائى لاختيار اعضاء جدد تحت وابل رصاصات الاحتلال الالمانى .

وكانت سنوات الحرب الثانية اشد ثقلا من أى ظروف أخرى شهدتها الاكاديمية فيما قبل . فقد تم القبض على اربعة من اعضائها . وتمت محاكمتهم من قبل قوات الاحتلال منهم ابيل هرمان لكتاباته فى الصحف . وابيل بونار وزير التعليم فى حكومة رئيس الوزراء فيش . وشارل مورا لموقفه فى مساندة الانجليز . الا أنه عقب أنتهاء الحرب عادت الامور كما هى . وتم اختيار مجموعة من الادباء لايزال بعضهم على قيد الحياة . ومنذ ذلك الحين وحتى الان لم ينضم من اعضاء جدد سوى أسماء قليلة منها يوجين أو نسكو وجان دارمسون ومرجريت يورسنار التى تعد اول امرأة ترتدى زى رجال الاكاديمية . وجاك لوران أخر هؤلاء الاعضاء الذى انضم اليها مع اوائل ١٩٨٧

ولا توجد اى شروط محددة لاختيار العضو . لامن ناحية الجنس أو النوع . ولأن الانتماء الى عضوية الاكاديمية شرف لمن يتالها . . فأن الاعضاء الحالين الذين لهم حق أنتخاب عضو جديد عندما يفرغ مكان سابقة بالوفاة . فأنهم يختارون اسما أدبيا يتم الاقتراع عليه . فاذا فاز بالأغلبية ارتدى زى العضوية . وفى احتفال بسيط يلقى خطبة صغيرة امام رئيس الاكاديمية واعضائها . ثم يمارس عملة .

ومن المعروف ان هناك زيا خاصا يرتديه العضو اثناء حضور الاجتماعات . يتكلف هذا الزى ٦٠ ألف فرنك فرنسى . اما سيف شرف العضوية فان احدث زميل يقوم باهداء العضو الجديد ذلك السيف الخاص الذي كان يخص العضو السابق .

اما عن الاجتماعات فهناك اجتماعات رسمية لايحضرها سوى الاعضاء وحدهم . وهناك اجتماعات يحضرها زائرون من الخارج - منتسبين - يتم ايضا انتخابهم من قبل لجنة خاصة وهم يتمتعون بعضوية شرفية .

وتنحصر أهمية الاكاديمية الفرنسية - مثل كل الاكاديميات - فى الحفظ على التراث الفكرى القومى . واصدار الموسوعات وتشجيع المواهب الجديدة واكتشافها .

وقد دفع نجاح الاكاديمية الفرنسية فى عملها ودورها البعض الآخر لانشاء اكاديميات اخرى تقوم بنفس الدور مثل أكاديمية جونكور التى أسسها الاخوان الصحفيان جونكور من أجل رفعة الادب والفكر فى أواخر القرن الماضى . وهناك اكاديمية فيمينا التى انشأت من أجل مناصرة حركات المرأة والدفاع عنها وتشجيع المواهب الادبية النسائية . وهناك اكاديمية ميدتشى التى انشأها اصحاب الرواية الجديدة وهى تشجع الاتجاهات الحديثه فى الادب . وكل هذه الاكاديميات تمنح سنويا جائزة ادبية للروايات الى تصدر حديثا . وقد بدأت الاكاديمية الفرنسية مثلا فى منح جائزتها فى فالروايه عام ١٩٠٠ وهو نفس العام الذى بدأت اكاديمية ستوكهولم منح جائزة نوبل . وفى العامين الماضين منحت الجائزة لشابين لم يتجاوز عمرهما الثلاثين . الاول هو باتريك بيسون عن روايته «دارا» عام ١٩٨٥ . والثانى يان كينيليك عن روايته « أعراس البربر» عام ١٩٨٦ .

عن مجلة ستوريا (ديسمبر ١٩٨٦)



مرجريت يورسنار



دوريس ليسنج

حوار مع الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج

– نحن نعرف دوريس ليسنج الافريقية من رواياتك .. لكننا تقريبا لا نعرف شيئا حول طفولتك . . .

– ولدت فى مدينة كرمنشاه فى أكتوبر ١٩١٩ . فى وقت لم يكن فيه هناك ايران . لكن بلاد فارس التى كانت تديرها قوات أجنبية تتكون من فرنسا وبريطانيا العظمى وروسيا والبنك البريطانى الذى كان أبى يعمل فيه كموظف . وعندما بلغت الثانية وبعد أن ولد أخى ذهبنا إلى مدينة طهران . . وفيها بعد تركنا فارس إلى بريطانيا . كانت أمى ذات رأس انجليزية جامده ، وكى نتجنب حر الصيف فى الخليج . قررت أمى أن تعيدنا عن طريق روسيا . وكنا بهذا أول اسرة تسافر إلى روسيا بعد الثورة .

– فى أى عام ؟

– كان ذلك عام ١٩٢٤ . عبرنا الحدود واقلنا القطار . كانت القطارات فى حال يرثى لها . امتلأت الأرصفة بأطفال مشردين لا مأوى لهم . لم يكن يمكن تحمل كل هذا . لكننا هربنا من حر الخليج حسبما رأت أمى . أحكى لك هذا كى أبين لك أى نوع من النساء كانت أمى . فقدناها يوما على رصيف القطار وهى تبحث لنا عن شىء نتناوله . تاهت وسط البلشفيين . وهى التى لا تعرف كلمة روسية واحدة . القطار فى حال من الفوضى . ولا أعرف كيف تخلصت منهم . عاملها المسئولون بشراسة . أوقفت أول قطار بضائع مر بها . ركبت بجوار السائق فقطعت معه أكثر من ستمائة وخمسين كيلو مترا كى تلحق بقطارنا . روت لى ذلك فيها بعد حين استرحنا فى موسكو . حيث ينظر الجميع إلينا كحيوانات غريبة . لأننا مدفونون بالملابس . لم تكن معنا أية أطعمة . ثم وصلنا إلى بريطانيا . وأذكر جيداً كم كرهت لندن لشدة برودتها وأمطارها . أنا التى لم أكن أعرف سوى فارس الحارة الجافة .

– كم كان عمرك ؟

– خمس سنوات . ظللنا عشرة أشهر فى لندن . فى نفس العام رحلنا إلى روديسيا (زيمبابوى اليوم) التى اختارها أبى . كان يمكن أن يعود إلى البنك . لكنه لم يود . فقد كانت الحرب العالمية الأولى بالغة القسوة عليه . أصيب بجرح غائر فى ساقيه ، فضل أن يرحل ليزرع الذرة فى روديسيا ، كان لدينا الكثير من المزارعين الزنوج . لم يكن العمل رائعا فى أفريقيا وأوروبا فى تلك الآونة . كانت الحكومة البريطانية تعطى الأرض للبيض لاذلال الزنوج الذين يوضعون فى معازل بعد أن تباع أراضيهم إلى البيض بسعر زهيد . الهكتار بعشرة شلنات ، وهى تساوى الآن أكثر من مائة جنيه استرليني .

– هل كان أبواك عنصريين ؟

– يقال هذا عنهما . وهكذا كان كل الناس الذين آمنوا بالامبراطورية البريطانية . مثل الفرنسيين فى الامبراطورية البريطانية ، يعتقدون أن الله قد أغوى الانجليز كى يصنعوا أقدارهم . كان كل ما نفعله يثير دهشة الأفارقة . فقد كان أبى انسانا للغاية . على عكس الكثير من الاستعماريين كان موظفا ناجحاً . ورغم كل هذا . إلا أن أحداً لم يعتبره رئيسا مثالياً .

– الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج . . كم من الزمن عشت هناك ؟

– إلى أن بلغت الثلاثين . كنا نعيش فى مزرعة . نوع من المزارع لا مثيل له فى أوروبا . أقرب جيران لنا على مسافة ستة كيلو مترات . أول مدينة هى سالزبورج على مسافة ١١٢ كم . وما يسمى هنا بالقرية الصغيرة لا يوجد هناك . لكن توجد سكك حديدية وبعض المنازل على مرمى البصر . مكتب بريد وفندق وبار وبقال . كنا نقوم بجولة فيها كل اسبوع .

– هل كنت سعيدة فى تلك الآونة ؟

– كان كل شىء رائعاً . أمكننى أن أتعلم العديد من الأشياء . لكن الأطفال يعتبرون أن كل شىء مدان لهم . فى بداية الأمر واصلت دراستى بالمراسلة . وعشت فى بنسيون لم يكن يعجبنى كثيراً . لم أتلق تعليما حقيقيا . كنت أفضل أن اخر مريضة من الذهاب إلى المدرسة سافرت إلى سالزبورج . كنت فى الرابعة عشر . يا له من وقت ضائع . يجب أن أتعلم لغات . عدت إلى المزرعة وأنا فى السادسة عشر من العمر . وكتبت آنذاك روايتين .

– هل كنت على وعى بالمشاكل العنصرية ؟

– ليس أكثر من الآخرين . كل العالم كان يعرف أن الأمور سيئة . احتككت بمجموعة من الناس نقرأ مجلة «العهد الجديد» وهى مجلة أسبوعية يصدرها اليسار

البريطانى . كنت فى تلك الآونة بين السادسة عشر والعشرين من عمرى .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج .. مثلما رأينا فى روايتك «أبناء العنف» ؟

- أجل . هناك عناصر تتعلق بالحزب فى هذا الكتاب . أحداث مثل التى رويتها فى شكل حواديت ساعدتنى أن أفهم الأمور .

- فى أى سن قررت أن تصبحى كاتبة ؟

- فى سن مبكرة . عندما كتبت هاتين الروايتين .

- هل شجعك أحد ؟

- لا أحد . كانت أمى طموحة للغاية . تودنى أن أصبح موسيقية مثلها . كانت امرأة غريبة الأطوار . أبوها من الطراز الفيكتورى المتزمت . كانت تود أن تصبح ممرضة . كأنها لم تصنع بين فتيات الطبقة المتوسطة . لم يعلمها أبوها الكلام لمدة أربع سنوات . كان يكتفى بأقل الأشياء حتى انتهت الحرب العالمية الأولى . حيث اقترحت عليها ادارة مستشفى سان جورج العمل عندها . كانت فى الثانية والثلاثين . فضلت أن تتزوج . أما بالنسبة لى فلم أكن مشغوفة بالموسيقى . لكننى صرت عبدة للكتابة .

- تزوجت مرتين ؟

- أجل . فى المرة الأولى . كنت صغيرة للغاية . فى التاسعة عشر . من موظف روديس يعمل كثيراً وطموحاً وضيق الأفق . أصبح شخصية مرموقة . وكنت زوجته الثانية . زواج سعيد لكنه صنع مأساة بالنسبة لنا معاً .

- هل كان زواج حب ؟

- لا . بل جنون . فبسبب الحرب وملابستها . كاد الجنون أن يصبنا . هناك نوع من الحماس المؤقت والمزاج العابر . بدأ كل شىء مرعبا لا حساب له . طالما أن سنوات الحرب سوف تسود .

- لكن نهاية العالم لم تجىء .

- بالأمس . كنت أحضر مؤتمراً حول عوامل الحماية من الحرب النووية . وكان يسوده الأحساس أن نهاية العالم ليست بعيدة مثلما تتصور .

الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج . هل رزقت بأولاد من زيجتك الأولى ؟

- أجل . اثنان . ابنى الأكبر فى الأربعين من عمره الآن . يزرع البن فى زيمبابوى . نحن أصدقاء . رغم أننا نختلف فى المناظير السياسية . أنه يناضل ضد البيض . هناك أخى أيضاً . تعيش أبنتى فى جوهانسبرج مع ولديها . لا أحب الحديث عنها . تعيش حياة بزخة . لديها الخدم . هذا شىء رائع . ومثير للضجر . أما بالنسبة لى . فإن هذا اللون من الحياة أقرب إلى الجحيم . لكنها تراه شيئا رائعاً .

- كيف طلقت ؟

- رحلت .

- ثم تزوجت مرة ثانية .

- أجل . فيما بعد . لم تكن سالزبورج بالمكان الذى تعيش فيه دون زواج أثناء الحرب . وفيما بعد . تركت روديسيا وعدت إلى انجلترا عام ١٩٤٩ . وحيدة مع ابنى الذى رزقت به من زيجتى الثانية . إنها أكثر الأشياء التى مارستها فى حياتى روعة . عدت هنا . لأن انجلترا هى جنة الأدباء ولا يتعرضون فيها للمضايقات ولا للسحل . انظر إليهم فى الولايات المتحدة . هناك سباق جياد . ويقعون تحت ضغوط لا تتوقف .

- الم يمكنك الكتابة فى روديسيا ؟

- بلى . لكننى كنت مشغوفة بالسياسة . وهو أمر لا يمكن اغفاله فى بلاد تنقصها العدالة .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج .. ماذا فعلت عند وصولك إلى انجلترا ؟

- لا شىء . تعلمت الاختزال وأعمال السكرتارية . كان مرتبى خمسون جنيها استرلينيا . وليس هذا بالكثير . لكننى استطعت الحياة بها عند الضرورة . بعت أولى رواياتى «العشب يغنى» وعشت أربعة أشهر من عائدها .

- وهنا قررت أن تكونى كاتبة ؟

- لا أعنى هذا . فلا يمكننى سوى أن أكتب . ولأننى كنت طفلة فلم يكن لدى وقت لأمارس مهنتى . كنت أكسب قليلاً لفترة طويلة . ولا أريد أن أصف نفسى بكلمة «مسكينة» فهى كلمة ميلودرامية . كان يجب أن أبيع كل ذهب أمى وملابسها . من الممتع الآن أننى الآن أكسب نقودا وامتلك منزلاً ولا أواجه صعوبة فى مواجهة الحياة .



دوريس ليسنج فى سن الخامسة

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج .. اذن فـ «العشب يغنى» هى أولى رواياتك الافريقية ..

- أجل . لقد استلهمت هذه الرواية من حياتى هناك . واستلهمت عنوانها من قصيدة «الأرض الخراب» لاليوت حيث يقول : «العشب يغنى فوق القبور الساكنة» . تدور الرواية فى جنوب افريقيا حيث التفرقة العنصرية على أشدها . تنشر الصحف خبراً حول مقتل مارى تيرنر .. البيضاء . لقد قتلها مخدومها الأسود . مارى زوجة لأحد المزارعين فى روديسيا يدعى ريتشارد تيرنر . عندما يقرأ البيض الخبر يواجهون الأمر ببرود ... فهم يتأكدون من جديد أن الزنجى رجل يحب اسالة الدماء ويميل إلى ارتكاب الجرائم .

وتختلف عائلة تيرنر فى هذه البلاد . فهى عائلة شديدة الفقر . ويتسم أفرادها بغرابة فى السلوك . فهم يعيشون فى عزلة . لذا فإن البيض ينظرون إليهم باشمئزاز ..

ومارى تيرنر ابنة رجل عاش أكثر أوقاته مع الكأس . يشرب ليفيق فيشرب من جديد يعود إلى منزله ليتشاجر مع امرأته . تشاهده الصغيرة مارى فلا تملك سوى دموعها . تبكى . تتوسل إلى أبيها الا يفعل . لقت مثل هذه الظروف محبة مفقودة بين مارى وأبيها فتعلقت أكثر بأمها ..

تلتقى مارى يوما بريتشارد فى احدى دور السينما فيهيم بها حبا . يطلب منها الزواج . فتوافق بعد قليل من التردد . يحدثها أنه رجل فقير بلا حول . . ترحل معه إلى مزرعته الموحشة البعيدة . بدأت ترى أجساد الزنوج العارية فتشعر بقشعريرة . أنها امرأة بلا طموح . فزوجها أفضل من أبيها .

إلا أن الرياح تأتى دوما بالنسبة لها بما لا تشتهى السفن . يصيب المرض زوجها ويقعد تضطر أن تباشر أعمال زوجها بنفسها . لكن كيف تديرهؤلاء الزنوج العرايا وهى تشمئز من رؤيتهم . لذا فإنها تعاملهم بغلظة شديدة . تقتطع من أجورهم . وتنهال عليهم بالسوط . تضرب أبعدهم بشدة لأنه بحث لنفسه عن ظل يحتمى فيه من التعب والحر . . لم تستطع مارى أن تخبر زوجها بما تفعله للعمال حتى بعد أن تم شفائه . لقد أخرجت فيهم كل ما فعله أبوها بأمها . لكن مع الفارق أن أباها كان سكيرا . أما هى فواعية . . وعندما يعود الزوج إلى العمل فوجىء أن العمال قد هربوا من قسوة امرأته . .

يرسل ريتشارد العامل موسى إلى زوجته كى يساعدها فى أعمال المنزل . أنه أحد الذين ضربتهم يوما بشدة . يقوم موسى بعمله . وتبدأ الأحوال تزداد سوءا بالمزرعة . فتكثر الديون لدرجة أن ريتشارد يقرر بيع المزرعة . . فتزداد الحالة سوءا . . خاصة كلما راقبت عينى موسى . رجل يتكلم بعيونه فقط . ألا تشعر مارى باشمئزاز وهى تلمس جسده يوما . . وعندما تشعر بسطوة الرجل عليها تقرر بيع المزرعة . وأن ترحل مع زوجها .

فى ليلة الرحيل تخرج مارى من غرفتها وسط الليل . متجهة نحو الشرفة . إنها تعرف أن الزنجى سوف يحضر . . لأنه يحبها . يخرج موسى من الظلام فجأة ويغمد سكينا فى قلبها . . وفى صباح اليوم التالى تنطلق الشائعات حول تلك الأسرة التى انتهت بمأساة كما بدأت .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج . . يقال أنك بدأت بكتابة «مارتاكويست» ثم قررت فيها بعد أن تعدى أول جزء من خماسية «أبناء العنف» . .

- خطأ . فقد فكرت منذ البداية أن أكتب خماسية . قيل فى الولايات المتحدة أن روايتى «شيكاستا» يجب أن تكون ثلاثية . فى الواقع كانت تعجبنى الخماسية التى ظهرت أخيرا . مع «مارتا كويست» . . كنت أعرف أننى بدأت شيئا ذا باع طويل . وعلى العكس بالنسبة لرواية «شيكاستا» . كنت أعتقد أننى أكتب كتابا واحداً . . لكن فى منتصفه قلت أن هذا رائع ومريح ويجب ألا نتركه . وهكذا كتبت مسلسلة «شيكاستا» .

- يقارنونك بسيمون دى بوفوار . ويقدمونك على أنك أحدى بطلات النضال من أجل تحرير المرأة . منذ متى اهتممت بمسألة المرأة ؟

- لا ترجع حركة تحرير المرأة إلى عام ١٩٦٠ حين كتبت البطاقة الذهبية . فإنا لى أفكارى اليسارية مسبقا . وفى اليسار يعتبرون موقف المرأة موضوع مناقشة لا ينتهى .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج . . قالت احدى شخصياتك النسائية : «عندما ستكسب المرأة الاشتراكية . يجب أن نصنع ثورة جديدة ضد الرجال» .

- حدث هذا قبل أن أقوله فى الولايات المتحدة منذ فترة غير قصيرة فماذا تفعل النساء فى الحركات السياسية ؟ هل يعدون الشاى ويكتبن يوميات . .

- المرأة الطفل هى نذير فى روايتك «مذكرات باق على قيد الحياة» التى نشرت عام ١٩٦٠ .

- إنها أول رواية لى يمكن أن تدخل تحت نطاق ما يمكن تسميته بـ «ميتافيزيقيا المستقبل» حيث يتم التبحر ومن الحاضر ومن الواقع لنصور عالما لا يصل إليه البشر باجسادهم . وتروى قصة امرأة تعيش وحدها فى مدينة مجهولة الهوية . . تجد المرأة نفسها متواجدة فى أنواع مختلفة من الازمان . كأنها تمر بسفر تكوين يتنكر تحت الوصايا العشر . فسكان العمائر يهجرونها وينضمون إلى قبائل مهاجرة تظهر فجأة ثم تختفى متجهة نحو الشرق دون أن تترك وراءها أدنى أثر سوى بعض مخلفات النيران التى أشعلوها فوق الرصيف . وبعد رحيل هذه القبائل الغريبة تصاب المدينة بنوع من الشلل . فالآلات تتوقف عن العمل . . وتنقطع الكهرباء وتشح المياه وتباع للسكان فى جرادل . وتصاب المدينة بتلوث غريب لدرجة أن يصبح الهواء النقى شيئا لا يقدر بثمن . الشىء الوحيد الذى لم يتغير فى المدينة فى هذه الظروف هو بيروقراطية الموظفين فوق مكاتبهم . فاللوائح موجودة . وعلى الجميع أن يطبقونها مهما كانت الظروف . وتثور أقاويل أبناء الشعب حول هذا السلوك البيروقراطى وحول موقف الحكومة والصحافة من مواجهة المشكلة . فيفهم الناس أن الأسلوب الذى توصف به المدينة بالطريقة الرسمية تختلف عن الحقيقة التى يعيشون فيها . .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج . . لماذا هذا الجو الكئيب ؟

- ألا تحس أن هذه الأجواء موجودة فى عصرنا . . ونحن نغمض أعيننا عنها . مثلا هناك مجموعات عديدة من الأطفال الصغار الذين تتراوح أعمارهم بين الثامنة والعاشرة يعيشون منعزلين عن البيئة ويتحولون إلى وحوش آدمية . فيبحثون عن الأطعمة كى يقتاتوا ويسدوا بطونهم الجوعى . اليس هذا موجوداً . . ؟ هذه الأقبية المليئة بالحشرات التى يعيشون فيها أكثر عفونة من الكهوف التى عاش فيها الانسان القديم . . سوف تتحول الأشياء إلى الحضيض . ومع ذلك فإن المسئولين لا يدرون ولا يأخذ أحد بزمام المبادرة .

الوحيد الذى يحمل المسئولية على عاتقه هو فتاة فى الثانية عشرة من عمرها تدعى اميلى التى تحاول أن تؤثر على الرواية وتضغط عليها كى تقوم بتغيير الأحداث . . وبأسلوب أقرب إلى السريالية وتحت الظروف الغريبة التى تعيشها المدينة . تمر اميلى بالعديد من المراحل الانثوية البيولوجية فى وقت قصير نسبيا . وتصف الرواية العلاقة المكثفة الغريبة التى تعقدها اميلى مع حبيبها جيرالو الذى قام بتأسيس احدى الجمعيات الخيرية . وهى أيضا ترتبط بهوهو . الحيوان الغريب الذى له جسد كلب ووجه قط وكأنه يرمز إلى التشويه الذى أصابنا جميعا . فكلنا مزيج بين اشياء عديدة متنافرة لا يمكن أن يحدث بينها توازن . .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج . . من أين يأتى الانفصال بين الجنسين حسبما ترين ؟

- فيما قبل . كانت لدى أفكار متزمتة حول هذا الموضوع . أما اليوم . فالأمر يبدو مضحكا فالنساء مواطنات من الدرجة الثانية . وفى الاتحاد السوفيتى تعامل المرأة بصورة أشد سوءا من مثليتها فى الغرب . لكن من أين يجىء هذا ؟ فى تلك الأيام لم يكن موضوع الولادة قابلا للنقاش . فهناك

أسباب حيوية حول الأم النساء . فالمرأة لها حياة جنسية عادية . أما اليوم فإن الأشياء تغيرت . لكن ، هل نحن ـ والرجال دائما أكثر من النساء - تغيرنا ؟ تبدو ردود أفعالنا العاطفية دائما متوافقة مع أشياء أخرى . اذا واجهنا حربا أو على الأقل مشكلة اقتصادية صعبة للغاية . مثل مشكلة البطالة أو الحوار حول الحرية الجنسية فسيكون الامر بالغ الصعوبة . نحن لدينا أكثر من مليونى عاطل فى انجلترا . ولا يمكن أن نتكلم عن « حرية » ناس لا يمتلكون نقوداً . . تبدأ حرية المرأة مع الاجور . وانا أذكر العامل النفسى لان العلوم النفسية تتغير مع الاقتصاد . وكما ترى فاننى لم أنس مادتى القديمة . واذا قرأت السيرة الذاتية للنساء فى القرن التاسع عشر اللاتى ناضلن من أجل حقوقهن . فسوف ترى أنهن قد أصبن بامراض عصابية . لا توجد واحدة منهن لا ترى أن حرية فكرها مرتبطة بالاستقلال الاقتصادى . اما اليوم فهن واثقات فى أنفسهن . وفى جنسهن ، لا يسقطن دون توقف من أجل أسباب مبهمة . لكن ماذا يجدى ؟ يجب ألا نتكلم حول الحرية النفسية مع أنسان عاطل .

- الكاتبة الانجليزية درويس ليسنج . . اتعتقدين ان الامور سوف تتحسن يوماً بين الرجل والمرأة ؟ وان الجنس سيكون مصلحا بين الطرفين ؟

- لا اعتقد . لا اعرف بماذا أرد . لكنها غريبة تلك الحرب . فطالما أننا لا يمكن أن نكسبها فعلينا أن نستغلها . فيما قبل . كانت لدى حلولا لمشاكل عديدة . وكنت أقوم بالرد على كل شىء . .

- هل سيكون « السلام » مبعثا للضجر ؟

- ربما . أنه غريب . وبالرغم من ذلك فان هناك بشر يعيشون فوق نفس الكوكب . فى نفس المنزل . جنبا إلى جنب . يعانون العديد من الصعوبات فى الحياة . قال توماس من أنه عندما يتواصل رجل وأمرأة فأن ما يحدث يمكن تسميه بالنقاء المضاد .

- ليس فى الامر جحيم اذن . .

- من قال انه جحيم . بل على العكس .

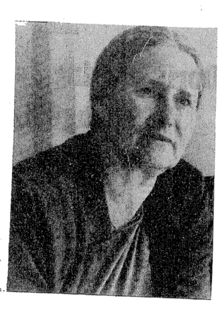
- الكاتبة الانجليزية درويس ليسنج . . بعد روايتك « البطاقة الذهبية » . . بدأت فى كتابة « ابناء العنف » حول مارتا كويست . رواية تاريخية . تقع فى ألفى صفحة . يدور آخر أجزائها فى « مدينة المعاد » فى عام ٢٠٠٠ ابان الحرب العالمية الثالثة . انتقلت إلى دائرة شيكاستا . رواية تدور فى فضاء كونى . كأنها « ذهب مع الريح » تدور أحداثها فى المريخ . أنها تغيير فى خطك . مما أتاح فرصاً عديدة للابتعاد . .

- الروح البشرية تتغير . كنا نفكر فيما قبل باسلوب محدود كأننا نمتلك بلاده داخل رؤوسنا . أما اليوم فاننا ببعد نظر أكثر . خاصةالشباب . أصبح العالم صغيراً مع الاذاعة . الآن نحن نرى أعماق كوكب عطارد . اليس كذلك . نحن نعرف العصر الذى نعيش فيه . ينعدم زماننا . يعرف كل الناس ـ وخاصة الاطفال ـ أننا نعيش فى أزمنة تختلف . وعلى الجميع أن يفهم ذلك تماما .

- وماذا عن رواية « شيكاستا » ؟

- تنتمى هذه الرواية إلى ما يسمى بالمستقبلية الميتافيزيقية . أو الخيال الفضائى الذى يشع الحنين لمستقبل لا يمكن أن نعيشه بأى حال من الأحوال . إنها حالة مضادة لرحلة من الرحلات التى قام بها جاليفر أكثر منها تعبيراً عن شخصيات كتب الخيال التخلمى مثل بك روجرز ، وفلاش جوردن . فهناك مجموعة من العلماء تكتشف كوكبا جديدا .

أنه أشبه بامنا الأرض التى نعيش فوقها . لكنها أكثر عذرية . وفوق هذا الكوكب تعيش سلالة من القردة تتعلم كيف تقف لأول مرة على قدميها الأثنتين . وفوق العرش تجلس مخلوقات من جنس يختلف . جنس متفوق تعلم كيف يتصرف مثل الانسان . وفى النهاية فإن هذا الكوكب المسمى بروهندا ينغلق على نفسه وسكانه . وتمر السنوات الطويلة . الآف الأعوام تتوالى أشبه بمرور فردوس ، حتى يحدث يوما أن يدخل إلى هذا العالم صوت جديد يعتبر نشازا للسلوك المألوف لدى سكانه . فيصاب السكان بمرض غريب تزداد حدته يوما وراء آخر . . وتمر السنوات طويلة فيبدأ السكان فى الانكماش . . ويحل القلق والاضطراب محل الرضاء والزمل . ويقرر الزعماء تغيير أسم كوكبهم من بروهندا إلى شيكاستا . . أو الكوكب الجريح الفاسد . فى هذه الآونة ينشأ هناك فى مكان آخر .



دوريس ليسنج

كوكب جديد أسمه الأرض . لا نعرف هل سيرث شيكاستا عفونته أم سيكون بديلا عنه فى أن يصبح عالما مثاليا .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج . . هل تعتبرين الآن كمؤلفة خيال علمى ؟

ذلك شىء أحبه . فكاتب الخيال العلمى هو شخص يعرف جيدا المسائل العلمية ويستخدمها حسب قوانين الأنواع . مثل اسحاق آزيموف . وأنا لا أعتبر ككاتبة خيال علمى . ولكن خيال فضائى .

- لقد أعلنت اعجابك الدائم بكبرت فونجوت

- إنه رائع . رجل جذاب . ورائع للغاية . وفى نفس الوقت فهو جاد . اتذكر عندما كتب روايته «عازف البيانو» فى وقت يتقدم فيه العالم دون توقف . ينمو باضطراد . كان يكتب حول البطالة . قال إن العمل سيصبح نادرا وثمينا . حدث ذلك فى الخمسينات . ولهذا أحببت الخيال العلمى . الذى يتيح اظهار المخاطر وكشفها بوضوح .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج . . الم تكتبين تنبؤات ؟

- كل الكتاب يفعلون ذلك . لأننا كثيرا ما نجتاز أوقاتا عصيبة من خلال أشياء تتوظف فيما بينها . ضع كل العلماء الذين يريدون أن يصنعوا المستقبل . ولم يحدث هذا مع كتاب «الخيال العلمى» انظر إلى ما تخيله كتاب الخمسينات . فكل ما تخيلونه تحقق .



دوريس

– **الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج .. تبدو رؤيتك للمستقبل تشاؤمية من خلال كتبك ..**

– يكفى أن تقرأ الصحف . أعتقد أنه ستحدث حرب بسبب كميات الأسلحة الرهيبة . أشياء ما يجب أن تحدث للناس . فى السويد والنرويج . ليست سويسرا هى أكثر قابلية للتلوث لا أعرف كيف تسير مثل هذه الأمور .

– **ما الذى دفعك للاهتمام بمشاكل الجنون . احدى بطلاتك ليندا كانت مريضة بهذا المرض فى رواية «أرض المعاد» ؟**

– أنا دائما فى وضع مارتا . لى أصدقاء مجانين وآخرين مصابين بحالات نفسية لمدة أعوام . لا أعرف لماذا . أعتقد أن كل نفس منا مجنونة تماماً . وذلك يعينك من مصاحبة مدعى الجنون . أعرف كثيرا من الناس يقولون من لحظة لأخرى «حسنا» أنا مجنون ، وسوف استمر فى الحياة كأن شيئا لم يحدث . أن هذا أكثر اختلافا مما تتخيله ..

– **الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج .. هل راقبت بنفسك حالات العلاج فى عيادة نفسية ؟**

– ابان الثلاثينيات من حياتى . لكن ليس لدى طبيب نفسى حقيقى . لكنه هاو . أى محلل نفسى ارثوذوكسى لا يوافق على هذا . وتحليلى يشبه ذلك الذى حدث لا مرأة عجوز اسميتها السيدة سكرنى «بطاقة ذهبية» غريبة الأطوار . إنها الشخصية الوحيدة التى عرفتها وتنتمى إلى الكاثوليكية لأسباب أيدولوجية : إنها تميل إلى الكنيسة الرومانية بشأن التحليل النفسى . وكانت تميل إلى يونج . ساعدتنى أثناء مرحلة سيئة جدا من حياتى ، وليس هذا لأنها من مدرسة يونج أو لأنها كاثوليكية . لكن ببساطة لأنها امرأة رائعة . كنت أعيش فى حالة من التوتر الشديد . وكان هذا بعض ما يمكننى أن أراه مرددة : أنا امرأة تعيثة . سألقى بنفسى من النافذة وسأقتل هذا أو ذاك من الناس . «كان هناك من يجيبنى» بالطبع ياعزيزى . بكل تأكيد» .

يبدو أنك لا تؤمنين بعملية التحليل النفسى ؟

– لم أقابل انسانا حلل شخصيتى وأفادنى . لكننى اعتقد أنه يمكننا أن نستفيد منها . ليس هذا من فضائل النظريات الفرويدية أو اليونجية . أو طرق تحليل أخرى . لكن هذه المواهب العلاجية قد تتيح علاج الناس ومساعدتهم وهذا شىء خطير . أعرف شابا فى الولايات المتحدة هش جداً نفسيا . كان يعالج فى احدى المستشفيات النفسية وانتهى به الأمر إلى الانتحار .

– **الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج .. كنت أحيانا تضعين مقدمة تعريفية فى رواياتك . فضلا عن بعض المأثورات من أدريس شاه وهو كاتب معروف جدا فى فرنسا ..**

– إنه استاذى . رجل متصوف ينتمى إلى الصوفيين الكلاسيكيين . وأنا تلميذته منذ عام ١٩٦٤ .

– **هل هو أستاذك الروحى ؟**

– لا .. لا يوجد أستاذ روحى فى الصوفية . لا تتصور أننى اشترك فى اجتماعات يغنون فيها أو يرقصون . هذا شىء لا يحدث . الأمور أكثر عملية فى الصوفية . لكن كلمة «الاستاذ» لا مرد لها . نحن نتصور أن العرب لديهم من يقول فى لحظة ما «سأقول الحقيقة يا طفلى» فيرد آخر شاكراً «هل هذه الحقيقة فعلاً» . نحن فى الصوفية نتعلم لنتعلم الحياة . فنحن فى العادة نتعلم أشياء من الخارج . لكن الصوفية تعلمنا من الداخل . وأنا كامرأة تربيت فى زيمبابوى . فقد تعلمت أن أول شىء على أن أتعلمه هو أن تخرج من السجن كى نتوافق مع الكون . من المؤلم أن نترك كل جلودنا .

– **هل يستغرق هذا وقتا طويلا ؟**

– يوقف عليك . الصوفيون عمليون جدا . إنهم قادرون على الحديث فى المسائل الروحية . هناك الكثير من الأشياء التى علينا أن نتعلمها مسبقا . فنحن لا نتعلم فى لمح البصر . والغربيون غير صبورين . فكل العالم تلزمه لحظة تنوير .

– **الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج .. كيف تعملين . هل تكتبين كل يوم ؟**

– أنا دائما أعمل بالمصادفة . عندما أستعد أعمل بسرعة . لكننى أشعر بالتفكك مثلما يحس كل الناس الآن .

– **لقد كتبت الآف الصفحات ؟**



أسرة ليسنج الصغيرة

– أعرف أنك تعتبرنى غزيرة الانتاج . وأننى أقضى وقتا جالسة أرقب آلتى الكاتبة . أنا الآن أمر بمرحلة بين كتابين . لا أفعل شيئا سوى مداعبة القطط .

– الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج . . هل تعتبرين أن للكاتب رسالة ؟

– لا . . فنحن نماذج . وأننا نعرف كيف نعبر عما نحسه من أحاسيس أشبه بما يشعره الآخرون .

– الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج . . ماذا حدث وأنت تمرين من المادية إلى الصوفية ؟

– وأنا أكتب رواية «البطاقة الذهبية» شعرت بتحول تام . . فعندما بدأت كنت ماركسية مادية . وكانت لى أفكار تقدمية حول الانسان والمستقبل . وعندما كنت أكتب حدث شىء لا يمكن تفسيره بالمعايير العادية للمجتمع . على سبيل المثال يمكننى أن أكتب بسهولة حول أشياء لا أعرفها شخصيا : نحن نشعر أننا فوق الطبيعة للحظة . فبعد أن كتبت «البطاقة الذهبية» فكرت أنه على أن أختار بين الصمت حول كل ما حدث لى أو أن أحاول أن أعيشه بوضوح أكثر . كل ما فعلته أن استمررت فى القراءة واعداد الأبحاث وما إليه . . وظللت مادية حسب المقياس الذى يبدو فيه كل شىء واقعا بين مستويين دقيقين جدا . ولهذا فإننى لجأت إلى «الخيال العلمى» أو استخدام الأرشيف الخيالى . . والحروب الفضائية وأن أحكى هذه الحكايات التى تسمح لى أن أقترب أكثر فأكثر من الحقيقة دون أن ننزع أنفسنا من الواقع . فالحياةمفاجأة . والحقيقة شىء رائع لا يمكن أن نضعها فى اطار روائى تقليدى . ولكن على أن أجد نفسى أحلق فوق النجوم ◆

مؤلفات دوريس ليسنج

١ – حكايات افريقية .
٢ – الحشائش تغنى (العشب يغنى) .
٣ – قصص أفريقية .
٤ – مذكرات باق على قيد الحياة .
٥ – شيكاستا (١٩٧٨)
٦ – الزواج بين المناطق٣ ، ٤ ، ٥(١٩٧٩)
٧ – الارهابية (١٩٨٦)

مجلة الاكسبريس ٥ مايو ١٩٨١

بقية الصفحة الأخيرة :

أين الأسلوب ياأندريه ؟!!

وبعد أن يوضح الحكيم مسار هذه الرحلة وتنوعها وغزارتها سواء فى الانواع أو الاستلهامات من ناحية الموضوع ، أم فى التجارب اللغوية من الفصحى المغرقة الى الفصحى المبسطه الى عامية الريف وعامية المدينة ، الى لغة تكتب بالفصحى وتقرأ بالعامية ، أم من ناحية المضمون من العمل الفلسفى الى الفكاهى الى النفسى والاجتماعى والسياسى والوطنى . . يقول : « . . كل هذا التنويع هو من قبيل المحاولة المجنونة القلقة لسداد فجوة هائلة ، كان يجب أن تملأها تجارب سلسلة طويلة متصلة من أدباء القرون الماضية . فلو أن أدبنا العربى سار سيرا طبيعيا – كغيره من الاداب العالمية – فكان له قرنه السابع عشر والثامن عشر فى المسرح ، يحاكى الكلاسيك الاغريقى ، وكان له قرنه التاسع عشر والعشرون يصور المجتمعات الحديثة – لوفر ذلك على مثلى من الجهود المتفرقة ما كرسه وركزه فى نوع واحد بالذات . . » إن هذه العبارة تكشف عن الأزمة التى واجهها الجيل كله ، والتى عاشها فطحنته وشتتت جهوده ، تحكى أزمة طه حسين والعقاد والمازنى وأبو حديد ، كما تحكى أزمة الجيل الذى تلاهم وأحس بمواطن فراغ أخرى تريد أن تملأ عنى نفسه وعنى وجوده بتحمل عبء مسئولية ملء الفراغ ، وسد الفجوة . . ويصرخ الحكيم كما صرخ المازنى من قبله من عبء المسئولية وعناء الرحلة فيقول الحكيم : ربما كنا – أيضا – جيلا مضحيا ، ضحى بنفسه ووقته فى سبيل رحلة مستحيلة ، دفعه اليها الهلع من منظر الفجوة المظلمة ، فانطلق يكتب ويكتب ، ويسود الورق ، ويملأ الصفحات بظلام المداد فيما لا جدوى منه ولا نفع . . من يدرى . . الاحساس باليأس الذى يدفع إلى الشك فى جدوى العناء يعكس عبء الاحساس بالمسئولية من ناحية ، ويحمل استعجال النتيجة من ناحية أخرى ، كما يعيد الينا السؤال من جديد : أين الاسلوب ياأندريه ؟ . . فى دنيا الأدب لابد من البناء الهادىء المتتابع والمستمر ، هل تصلح الثورة العارمة فى سد الفجوة ؟ هل يكفى القلق ، وهل يكفى التنبه إلى جوهر المشكلة ؟

وهل نجح الحكيم ومن سبقوه ومن تلوه فى أن يقضوا على هذه الفجوة المزمنة . . ؟ أسئلة وأسئلة ؟ . . لابد من تغيير المفاهيم السائدة ، فسار الجيل كله فى عدة طرق . . الترجمة والتمصير والإقتباس ثم الابداع ثم التجريب فى الإبداع . هذه واحدة . . التحقيق والاحياء والدراسة وإعادة التقييم وتيسير التراث ثم الاستلهام والإبداع ، وأيضا التجريب فى الابداع . . وهذه واحدة أخرى . . مخاطبة المثقفين أو المتعلمين بلغتهم وأسلوبهم ، والدخول الى حياتهم وقضاياهم ، وإستلهامها والابداع من خلالها ، ثم مخاطبة عامة الناس فى المدن والقرى بلغتهم وأسلوبهم ، والدخول الى حياتهم وقضاياهم واستلهامها والابداع من خلالها . . وهذه واحدة ثالثة . . رصد المفاهيم السائدة ودراستها ، ثم مناقشتها والتشكيك فى جدوى المتخلف منها ، ومساندة الصالح ليكون أكثر صلاحية ، ثم هدم ما يمكن هدمه من المعوق منها والمتخلف ، ثم الإضافة اليها وتطويرها إما عن طريق المناقشة فى الدراسة والبحث والمقال والنقد ، وإما عن طريق الابداع فى القصة والرواية والشعر والمسرح . . وهذه واحدة رابعة . .

وما أكثر القضايا ، وما أصعب الطريق وأشقه فأنت لا تعمل وحدك ، وانما هناك من يترصدون لك حاملين المعاول لهدم ما تبنى ، والاشواك لملء طريقك بما يدمى الأقدام ، والسياط لتمزيق جلدك ولحمك إن أمكن ، والسهام تخترق رأسك وتمزق أمنك وسلامك . .

لكن كل منا يحمل صليبه على كاهله ويمضى ، وأكاليل الغار بعيدة المنال . . وإن افلت واحد كتوفيق ليصل إلى آخر الطريق فالآخرون – وهم الكثرة الغالبة ، تسيخ أقدامهم فى وحل الطريق ، ويضلهم السراب فإذا هم فى أرض خراب . .

ويسأل كل منا نفسه كل حين :
أين الأسلوب ياأندريه . . ؟ ◆

الصفحة الأخيرة

أين الأسلوب ياأندريه

فاروق خورشيد

فى مطلع الشباب الباكر استهوانا سؤال طرحه توفيق الحكيم فى « عصفور من الشرق » ، وقد طرحه على صديقه الفرنسى الذى تحدث عنه واليه كثيرا فى هذا الكتاب ، وكان السؤال هو :
ــ أين الأسلوب ياأندريه ؟

ومن يومها وغدا هذا السؤال الضاحك والجاد فى آن واحد هو شغلنا الشاغل ، نطرحه فى مجالسنا فى محاولة البحث عن هوية لنا فى عالم الأدب . ونطرحه عند محاولة الابداع ، وعند محاولة النقد على السواء . .

وفى محاولة توفيق الحكيم للإجابة على هذا السؤال كتب بالفصحى وكتب بالعامية ، بل وكتب بالعربية والفرنسية أيضا فله مسرحية من فصل واحد باسم (أمام شباك التذاكر) كتبها عام ١٩٢٦ وترجمها عام ١٩٣٥ الاستاذ أحمد الصاوى محمد . كما كتب القصة والرواية والمسرحية والمقال والخواطر والمذكرات والتأملات بل حاول البحث أيضا فى كتابه هذا الادب وكتابه التعادلية . . وفى محاولته للاجابة على نفس السؤال استلهم المسرح الاغريقى واستلهم القرآن الكريم واستلهم التوراة ، واستلهم المجتمع المعاصر وقضاياه ، كما استلهم الف ليلة وليلة والأدب العربى القديم كما جاء فى كتب الاخبار ومكتب المجمعات . رحلة الحكيم كلها محاولة دائمة للاجابة على هذا السؤال الذى جاء على لسان بطله العربى فى عصفور من الشرق وهو يواجه آخر منجزات الابداع الغربى فى باريس .

ويقول الحكيم عن رحلته هذه فى مقدمة (المسرح المنوع) :
« لكأنها رحلة مسافر يبحث عن شىء . .
أهى رحلة انسان يبحث عن نفسه ؟
أهى رحلة فنان يبحث عن فنه ؟
قد يكون كل هذا ، وقد يكون شىء آخر من هذا . . »

انه كما ترى ما زال يسأل نفس السؤال ، وإن كانت قد إنقضت ثلاثون عاما أو يزيد بين كتابته للسؤال الأول وكتابته هذه الأسئلة ولهذه العبارات الحائرة . . والواقع أن السؤال الأول ، والأسئلة الجديدة تعكس كلها جوهر القلق الفنى الذى كان الحكيم يعيشه فى أعماقه ، وهذا القلق هو الذى خلق المحور الذى دار ابداعه كله فى فلكه ، وسواء كتب الحكيم مستلهما ما حوله أو مستلهما التراث ، فهو دائما صاحب السؤال القلق : أين الاسلوب ياأندريه ؟ . . والسؤال لا ينصب على وجوده الفنى وحده ، وانما هو ينصب على الوجود الفنى للأدب العربى الذى يريد أن يكتب صفحة من صفحاته . . فهو فى قراءته الشاملة والعريضة للأدب العربى القديم ، وهو فى متابعته لأدب العصر الذى تفتح حسه الأدبى فيه ، أحس أن هناك إختلاطا فى المصطلح ، وأن هناك إختلاطا فى المسلمات ، وأن هناك إختلاطا فى الوظيفة . . فمعظم ما قرأه لا يشكل ابداعا فنيا يعكس وجدان الانسان ويعبر عن قضاياه ، بل يطلق مصطلح الأدب على ما هو مجرد مهارات لغوية لا تضيف ولا تكشف جديدا فى رؤية الانسان لنفسه أو معرفته بها . . وأغلب ما يتابعه مما ينشر يغرق فى الاهتمام بالشكل بحيث لايبقى للمحتوى والمضمون الفنى الا أقل الجهد ، فيخرج باهتا مقرورا لا عمق فيه . والحركة النقدية المعاصرة له ترتكز إرتكازاأساسيا على المسلمات البلاغية القديمة وكلها مسلمات تنتمى الى عالم اللغة لا إلى عالم التعبير الفنى وصدقه . والأدب أو ما يطلق عليه اسم الأدب يوظف فى معارك السياسة الضيقة والآنية والمتغيرة بحيث يقوم رجال الأدب بدور الاعلاميين دون أن يكون هناك من يقوم بدور الادباء الا قلة قليلة لا أثر لجهدها المحدود فى عالم تسوده الأصوات الجهيرة التى تسخر كل شىء للمضامين المتكررة والمقولات المحظوظة والمعادة التى تلقى من فوق المنابر وفى ظلال المحاريب . . فأين أين الأدب ، وأين الاسلوب ياأندريه ؟

لم يكن عجيبا أن يقفز السؤال إلى قلب الحكيم فى باريس ، فكم صنعت باريس فى وجدان أدباء العرب منذ رفاعه رافع الطهطاوى ، وكم أثارت أسئلة وكم فتحت من رؤى . . فبعيدا عن البيغاويات المتكررة للمفاهيم الساذجة لمعنى الكلمة برز معنى مصطلح الأدب وبرزت إبداعات الكلمة ، واستقرت الاجابة على الاسئلة الحائرة حول الغاية والهدف ، وحول الوظيفة والدور . . وبدأ السؤال حول وجودنا الجديد نحن ؟ وقد دفعت محاولة الاجابة على هذا السؤال كل أدباء عصره الواعيين الى العمل فى كل ميدان ، ميدان الدراسة لتصحيح صورة التراث ، وميدان البحث لتغيير الوظيفة والفهم ، وميدان الابداع لملء الفراغ المخيف الذى أحدثه الصمت الذى ران على أدبنا فى عصور إنحطاطه وتخلفه . .

ومن هنا كتب أدباء العصر فى التاريخ الاسلامى ، ودرسوا الأدب العربى ، وأعادوا النظر فى البلاغة ، وخاضوا معارك فى تصحيح صورة الشعر وغايته ووظيفته ، ثم أبدعوا أيضا القصة والرواية والشعر والمسرح .

ويقول توفيق الحكيم عن هذا الفن الأخير . . مؤلفنا المسرحى المعاصر ينهض على فراغ أو على شبه فراغ من تجارب قليلة ضئيلة ، لم ترسخ بعد فى لغته وأدبه ، ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملأها جهود السابقين على مدى الأجيال . هذا إذن سر رحلتى القلقة فى كل الجهات . . فأنا أحاول فى قلق جنونى أن أسارع الى ملء بعض الفجوة على قدر أمكانى وجهدى ، وأن أقوم فى ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحى فى اللغات الأخرى فى نحو ألفى سنه

البقية صفحة ١١١

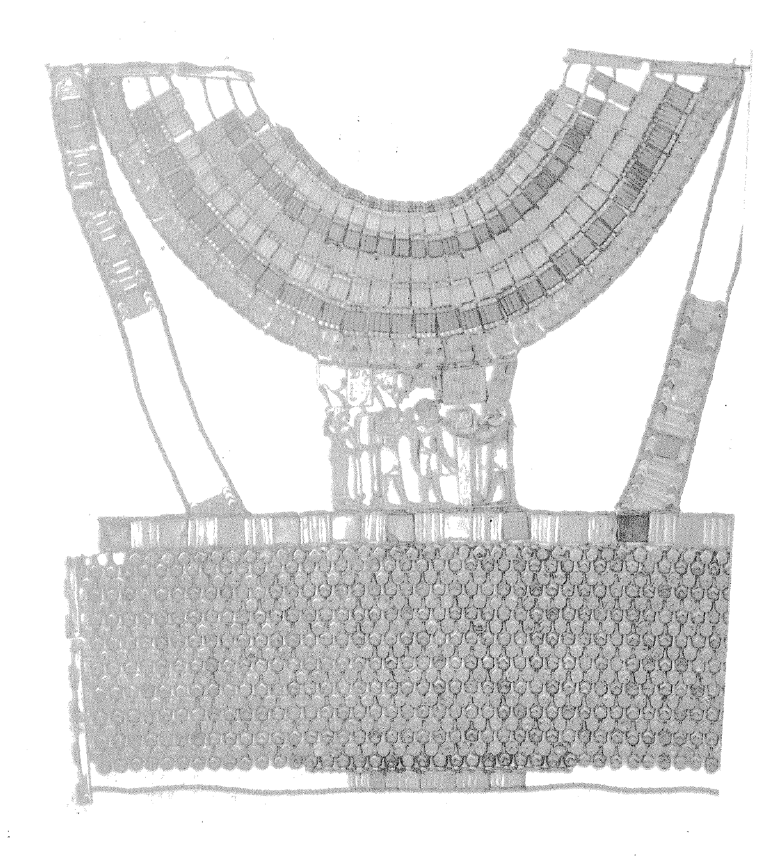
مدخل إلى تاريخ وجماليات الفن المصرى القديم



● تماثيل صغيرة من المرمر الأبيض والأحمر .. تمثل قطعاً من لعبة كانت شائعة تشبه الشطرنج ، ويرجع تاريخها إلى عصر الأسرة [٣٠٠٠ - ٢٨٣٠ ق م] .

● أوانى رائعة للملكة « حتب حرس » أم الملك خوفو .. يرجع تاريخها إلى عصر الأسرة الرابعة [٢٥٨٥ ق م] .

● حليـة صدريـة لتوت غنـخ آمـون [١٣٤٧ - ١٣٣٧ ق م] .



● تمثال رائع من الخشب الملون من عصر الدولة الوسطى . . الأسرة الحادية عشرة حوالى سنة ٢٠٠٠ ق م .

● وعاء بيضاوى الشكل يرجع تاريخه إلى حضارة نقادة الثانية [٣٥٠٠ - ٣١٠٠ ق م] وعليه وحدات زخرافية من قوارب وطوير .



● قطعة من رأس تمثال للملكة حتشبسوت [١٤٩٠ - ١٤٧٠ ق م] .. يمثل روعة فن النحت فى عصر الدولة الحديثة .. الأسرة الثانية عشر .

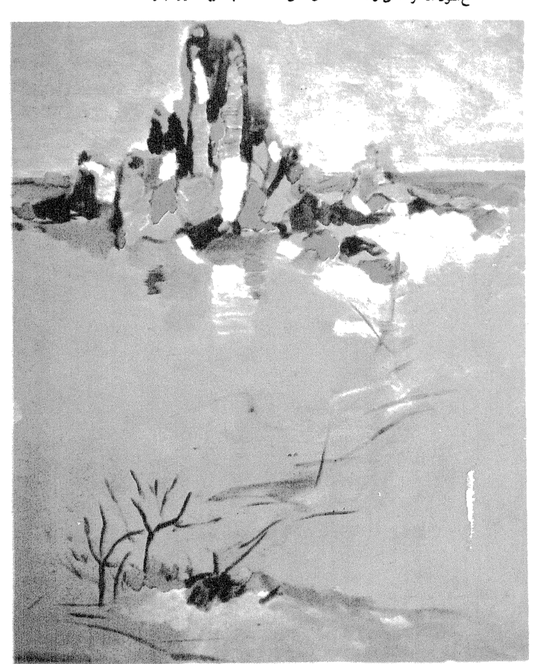


لوحة النزوح والفنـــان العـراقى اسماعيل الشيخلى

الفنان العراقى « اسماعيل الشيخلى » فنان متميـز ، يعالـج مسـطح لـوحـاتـه بهندسيـة واضحة ، وفى نفس الوقت يقترب إحساسه من العفوية المطلقة .

وفى اللوحة « النزوح » يعتمـد الفنان على التضـاد بـين الهــدوء النسبى للون الأزرق ، يفـرشه بـأرضيـة اللوحـة ليحـل محـل ستـارة الخلفيـة ، ثم يخدشـه بسكينه خـدوشـاً حـادة عنفـوانية ، . . يتضـاد لون الخلفيـة بـزرقتـه مع اللون الأحمر الـذى وضعه الفنـان فى أعلى اللوحة كأنه خط أفقى اخترقه بخط رأسى ، وقد استخدم نفس التكنيك الذى استخدمه فى الخلفيـة ، . . يبـرز اللون الأحمـر بمسـاحتـه الضئيلة بجلاء ووضوح ، فإذا أمعنت النظر فى البقع الحمراء ؛ خيل إليك أنك أمام شخوص حية متحركة ؛ تنبض بالدفء والحرارة .

وبـرغم بسـاطـة البنـاء الهندسى ، إلا أن الضربات السـريعة القـاسية لسكـين وفرشـاة الفنان ، وتشبع اللوحة باللون ؛ قد أضفيا على البناء قيماً تشكيلية جديدة .



بورتريه توفيق الحكيم بريشة الفنان سيف وانلى

الفنان المصرى الكبير الراحل « سيف وانـلى » علامـة بـارزة من عـلامـات الفن المصري ، انه ينهج فى رسم الشخصيات نهجاً خاصاً ، فهو يرى الشخص المراد رسمه ؛ ويختزن الأوصاف بذاكرته ، . . وعندما يتمثله تماماً ؛ يترك الفنان لـريشته كى تنقض على المساحة البيضاء .

ولا ينقل الفنان وجوه شخصياته على ما هى عليه من مساوىء وحسنـات ، ولكنه يلج الأعماق ، فيتلاقى مع وجدان وعقل الشخصية المرسومة ؛ لذا فإن الفنان لا يقع فريسة مدرسة فنية بعينها ؛ أو أسلوب فنى محدد سلفاً ، وانما يفرض كل وجه طريقته الخاصة .

وها هو وجه الأديب الكبير الراحل « توفيق الحكيم » مزيج من عدة أساليب ، تميل تفاصيل الـوجه فيه إلى المبالغة ، أما الجسم فهـو نحيف ، . . لا يلجأ الفنان فى ذلك إلى تشويه الخطوط بقدر لجوئه إلى اللمسات السريعة التى تنثر الضوء حول كتلة الرأس والجسم ؛ مما يضفى الهيبة والوقار على الشخصية

